



Handbuch der deutschen Sprache für höhere Schulen.
Zweiter Teil: Für obere Klassen. Ausgabe B, in drei Abteilungen.

Abriß der deutschen Poetik.

Von

Professor Dr. Otto Lyon.

Siebente vermehrte und verbesserte Auflage.



1907
Leipzig und Berlin,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.

Die Ausgabe A enthält die 3 Abteilungen in einem Bande.

Vorwort zur ersten Auflage.

In der Poetik habe ich bei der Darstellung der Verslehre überall das Betonungsprinzip durchgeführt und das Quantitätsprinzip, das urteilslos aus den alten Sprachen herübergenommen worden war, ausgeschieden. Dabei habe ich sogleich versucht, der historischen Entwickelung gerecht zu werden und an das überlieferte Alte anzuknüpfen. Die Namen der Versfüße und Versarten, wie sie sich nun einmal bei uns eingebürgert haben, sind daher beibehalten und nur mit einem neuen Inhalte versehen worden. Ich hoffe, daß es so möglich sein wird, auch auf diesem Gebiete die Ergebnisse der neuesten Forschung der Schule zu übermitteln, ohne daß das historisch Gewordene und der ruhige Gang stufenweiser Entwickelung, an dem die Schule festhalten muß, geschädigt wird.

Dresden, im Oktober 1885.

Otto Lyon.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die vorliegende zweite Auflage hat eine erhebliche Umarbeitung und Erweiterung erfahren, für die mir namentlich die freundlichst gespendeten Bemerkungen als Grundlage dienten, welche hervorragende Gelehrte und Kritiker, sowie erfahrene Schulmänner in ihren eingehenden Beurteilungen meiner Arbeit niedergelegt haben. Ihnen gebührt vor allem mein herzlichster Dank.

So sei denn auch diese Auflage dem freundlichen Anteil der geehrten Fachgenossen empfohlen.

Dresden, im Juli 1890.

Otto Lyon.

Vorwort zur siebenten Auflage.

Für die siebente Auflage sind vor allem die seitdem erschienenen Arbeiten hervorragender Gelehrter auf dem Gebiete der deutschen Metrik und Poetik herangezogen und in ihren gesicherten Ergebnissen verwertet worden. Möchte die nicht mühelose Arbeit wohlwollende Beurteiler und fleißige Benutzung finden.

Dresden, 1. März 1907.

Otto Lyon.

Inhaltsverzeichnis.

Zweite Abteilung.

Poetik.

I. Einleitung.

1. Wesen und Begriff der Poesie.

Die Poesie ist, in der Kürze gesagt, Gestaltung des vorübergehenden einzelnen Geschehens in einer einheitlichen Anschauung und einer charakteristischen Form, wobei das Mittel der Wiedergabe die Sprache ist. Wenn der Sprechende oder Schreibende seine von der Begeisterung eingegebenen Gedanken ohne irgendwelche Rücksicht auf einen äußerlichen Zweck in hoher Formvollendung darzustellen strebt, so wird sein Ausdruck poetisch. Die Sprache wird in der Poesie zu einem Kunstwerke, in dem die Eingebungen eines schöpferischen Geistes in lebendiger, sinnlicher Anschaulichkeit zur Darstellung kommen. Der Dichter spricht die Ereignisse der Wirklichkeit oder die Ideen aus, wie sie in seinem Geiste und in seiner Phantasie sich spiegeln und gestalten, der Prosaiker dagegen, wie sie ohne Rücksicht auf den Wahrnehmenden oder Empfindenden untereinander sich verknüpfen und unter dem Einflusse der äußeren Umstände und Verhältnisse sich darstellen. Man nennt jene Auffassung des Lebens die poetische, künstlerische, diese die einfach verständige, wissenschaftliche. Ein wesentliches Kennzeichen wirklicher Poesie ist besonders darin zu sehen, daß der Hörer oder Leser durch die Dichtung in denselben Empfindungszustand versetzt wird, in dem der Dichter sich befand, als er das poetische Kunstwerk schuf. Daher sagt Schiller: „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter."

Anmerkung. Von alters her faßte man die Dichtertätigkeit als eine schöpferische, als eine Nachahmung der Schöpfertätigkeit Gottes auf. Die Namen Poesie (gr. ποίησις) und Poet (gr. ποιητής), die sich zuerst bei Herodot finden, sind von dem Verbum ποιέω (d. h. ich schaffe) abzuleiten. Die Provenzalen und Italiener bezeichneten den Dichter als einen Erfinder (trovatore, troubadour). Der älteste deutsche Name des Dichters ist scof, der allerdings nicht von der Wurzel schaffen abgeleitet werden darf, sondern dessen Herkunft noch in Dunkel gehüllt ist.[1]) Aber wie bei den Griechen der

---

1) Die irrige Meinung, daß scof mit schaffen in Zusammenhang stehe, ging von Graff aus, sie ist aber heute vollständig widerlegt. W. Wackernagel erklärte scof als Lustigmacher, Kögel stellt scof zu hüpfen und vermutet als Grundbedeutung Tänzer (in Pauls Grundriß d. germ. Phil. II, S. 188). Doch sind dies eben nur Vermutungen, von denen die Wackernagels sicher falsch ist, die Kögels wohl kaum das Richtige trifft.

Dichter: μάντις (d. i. Weissager), bei den Römern vates war, so sah man auch in der altgermanischen Zeit in dem Sänger einen göttlichen Seher. In der alt- und mittelhochdeutschen Zeit gebrauchte man für dichten die Ausdrücke singen und sagen; singen bezog sich vorwiegend auf die lyrische, sagen auf die epische Dichtung. Daher nannte man den lyrischen Dichter singer und seine Poesie sanc. Unser Wort Dichter kommt her vom lat. dictare (Frequentativum von dicere), d. h. zum Niederschreiben vorsagen, schriftlich abfassen.

2. Begriff und Einteilung der Poetik.

Poetik ist die Wissenschaft von der Dichtkunst. Irrig und geradezu töricht ist die Annahme, daß die Poetik eine Unterweisung im Dichten sei. Sie sucht vielmehr die Gesetze und Formen der Dichtkunst auf und stellt sie dar, sie führt uns ein in das Wesen der Dichtung und lehrt uns den reichen Schatz an Poesie, der uns überliefert ist und zu dessen Vermehrung auch unsere Zeit das Ihrige beiträgt, recht verstehen und genießen. Wohl gewährt sie dem dichterisch Begabten manchen Wink in bezug auf die Technik der Kunst, aber sie vermag keinem das zu geben, was eigentlich den Dichter ausmacht: die schaffende Gestaltungskraft, die scharfe Beobachtungsgabe, die leidenschaftliche Wärme des Gefühls und den feinen Sinn für das Schöne. Die Gesetze und Regeln, welche die Poetik aufstellt, hat sie erst durch Zergliederung dichterischer Meisterwerke gefunden, und diese Werke sind geschaffen worden, ehe es eine Poetik gab. Treffend sagt Moritz Carriere: „Der Genius wird nicht durch alte Regeln geleitet, vielmehr schafft er der neuen Idee die ureigene Verkörperung und ist sich selber das Gesetz, das er den Nachstrebenden gibt, das er dem Volke offenbart. Ich werde daher nicht willkürliche Theorien aufstellen, sondern die Kunstlehren der Poesie durch Betrachtung der größten Meisterwerke zu gewinnen und nachzuweisen suchen, wie sie zugleich aus dem Begriffe der Kunst und dem Wesen des Geistes folgen, oder sach- und vernunftgemäß sind. Von Homer also werden wir das Gesetz des Epos, von Shakespeare das des romantischen Dramas erfahren. Sie sind sich dessen nicht bewußt gewesen, sie haben nicht nach ihm als nach einer Regel das Werk verfertigt, sondern es war ihnen eingeboren wie die Norm der Blattstellung und Blütengestaltung der Rose oder der Lilie." Selbstverständlich wird der Dichter unserer Zeit in seiner Kunst nicht wieder gleichsam von vorn anfangen, sondern er wird das, was die großen Meister einer früheren Zeit geschaffen haben, fleißig studieren und sorgsam für sein Werk nützen, aber es darf ihm nicht verwehrt sein, in seiner Kunst frei und kühn über die alten Regeln hinauszuschreiten.

Die Poetik handelt: a) von der äußeren Form der Dichtkunst (Vers und Reim), b) von den Gattungen der Poesie (Epos, Lyrik, Drama).

Anmerkung. Der Begründer der Poetik ist Aristoteles (384—322 v. Chr.); Lessing nannte ihn daher den Euklides der Poetik. Mit großer Genauigkeit bestimmte Aristoteles in seiner Poetik die Unterschiede der Dichtungsgattungen, namentlich der epischen und dramatischen Poesie. Die ars poetica (epistula ad Pisones) des Horaz (65—8 v. Chr.) enthält zahlreiche treffliche Winke über die Technik der Dichtkunst. Auf Vergils Dichtungen allein gründete der römische Bischof Vida (1507—1566) seine in Hexametern abgefaßte Poetik. Großen Einfluß gewann im sechzehnten Jahrhundert Jul. Cäsar Scaligers († 1558) Werk: De arte poetica (7 Bücher). An Horaz schloß sich der Franzose Boileau-Despréaux in seinem Werke: l'art poétique (1674) an.

Die ersten Versuche einer deutschen Poetik bieten die Tabulaturen der Meistersinger. Bahnbrechend für die deutsche Poetik war Martin Opitz durch sein „Buch von der deutschen Poeterei" (1624). Ihm folgten Phil. Harsdörffer (Der poetische Trichter, 1647—1648), Christian Weiße (Kuriose Gedanken von deutschen Versen, 1691), Christoph Gottsched (Versuch einer kritischen Dichtkunst, 1730), Joh. Jakob Breitinger (Kritische Dichtkunst, Zürich 1740) u. a.

Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nahmen besonders die ästhetischen Studien einen großartigen Aufschwung in Deutschland. Die Ästhetik als Wissenschaft begründete Alexander Gottl. Baumgarten durch sein Werk Aesthetica (1750—1758). Sie wurde dann weiter ausgebaut durch Sulzer (Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1786), J. A. Eberhard (Handbuch der Ästhetik, 1805), Bouterwek, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Rosenkranz, Schleiermacher, Kuno Fischer u. a. Von größter Bedeutung waren namentlich auch Lessings, Herders, Schillers und Goethes Bemerkungen und Abhandlungen über das Wesen und die Gattungen der Poesie. Das Hauptwerk der neueren Zeit ist Fr. Theodor Vischers Ästhetik (1846—1857). Neben ihm ragt besonders Moritz Carriere durch seine ästhetischen Schriften hervor (Das Wesen und die Formen der Poesie, 1854, 2. Aufl. unter dem Titel: Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen, 1884. Ästhetik, 1859, 1885. Die Kunst im Zusammenhang mit der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit, 1874).

Speziell auf dem Gebiete der Poetik haben in unserer Zeit Hervorragendes geleistet: Wilh. Wackernagel (Poetik, Rhetorik und Stilistik 1873), Ernst Kleinpaul (Poetik 1852), Rudolf Gottschall (Poetik 1870), C. Beyer (Deutsche Poetik 1882), Gustav Freytag (Die Technik des Dramas 1864), Heinrich Keiter (Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst 1876), Friedrich Spielhagen (Technik des Romans), Viehoff (Die Poetik auf der Grundlage der Erfahrungsseelenlehre, Trier 1888) u. a. Auf induktivem Wege unter Benutzung der Ergebnisse der germanischen Philologie versuchen gegenwärtig eine neue wissenschaftliche Gestalt der Poetik zu begründen: Theodor Lipps und Richard Maria Werner in ihren Beiträgen zur Ästhetik. Erschienen sind bis jetzt: R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg und Leipzig 1890, sowie Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie, Hamburg 1890. Karl Borinski, Deutsche Poetik, 2. Aufl. 1897. Eugen Wolff, Poetik 1899. Hubert Roetteken, Poetik. München 1902.

II. Die äußere Form der Dichtkunst. Vers und Reim.

A. Prosodie oder Silbenwägung.

3. Das Wesen des deutschen Rhythmus.

Der Rhythmus ist das Ebenmaß in der Bewegung, das auf einem geordneten Wechsel verschiedenartiger Bewegungseinheiten beruht. Folgen mehrere Töne aufeinander, so entsteht Rhythmus, wenn entweder die Dauer oder die Stärke der Töne verschieden ist, d. h. wenn entweder lange und kurze oder starke und schwache Töne in geordneter Folge wechseln. Man unterscheidet demnach zwei Arten des Rhythmus, einen Rhythmus, der auf der Dauer, und einen anderen, der auf der Stärke des Tones beruht. Wenn wir z. B. auf einem musikalischen Instrumente mehreremal ein Viertel und zwei Achtel in völlig gleicher Stärke aufeinander folgen lassen, so empfinden wir diese Bewegung als eine rhythmische, und ebenso, wenn wir mehreremal zwei Viertel folgen lassen, von denen wir immer das erste stärker betonen. Töne von gleicher Stärke geben also eine rhythmische Bewegung durch Veränderung ihrer Dauer, Töne von gleicher Dauer durch Veränderung ihrer Stärke. Gewöhnlich finden wir nun beide Arten des Rhythmus vereint: der lange Ton erklingt stärker, der kurze schwächer, oder umgekehrt: der starke Ton verlängert sich etwas, der schwache verkürzt sich. Es ist aber auch dann immer streng zu scheiden, welches der beiden rhythmischen Elemente das erste und überwiegende ist, ob zur Tondauer die Tonstärke oder zur Tonstärke die Tondauer hinzukommt. Darin liegt ein durchgreifender Unterschied aller rhythmischen Bewegung, der auch dann sofort erkennbar ist, wenn beide Arten vereinigt sind.[1])

Das, was in der Musik die Töne, sind in der Sprache die Silben. Auch bei den Silben unterscheidet man Tondauer und Tonstärke; die Tondauer nennt man die Quantität der Silben, die Vermehrung der Tonstärke nennt man Akzent oder Betonung. Einen Rhythmus nun, dem die Tondauer (Länge und Kürze) der

1) Es ist daher falsch, neben dem quantitierenden und akzentuierenden Rhythmus noch einen quantitierend-akzentuierenden zu unterscheiden, man müßte dann folgerichtig auch noch einen akzentuierend-quantitierenden annehmen. Die Mischung von Quantität und Akzent ergibt keine neue Art des Rhythmus, sondern die Art wird nur dadurch bestimmt, ob die Quantität oder der Akzent das erste rhythmische Element ist.

Silben zugrunde liegt, nennt man quantitierenden, einen Rhythmus, dem die Tonstärke zugrunde liegt, akzentuierenden Rhythmus. Quantitierend ist der Rhythmus des griechisch-römischen Verses; denn dieser beruht auf der Tondauer (Quantität) der Silben. Akzentuierend ist dagegen der Rhythmus des deutschen Verses; denn in der deutschen Sprache ist die Tonstärke, nicht die Tondauer, das erste und überwiegende rhythmische Element. Ein einfaches Beispiel macht das klar: Die Wörter Ruhm, der, groß, war, Bahn, die, steil, war, Maid, die, kam, sie, sind alle von gleicher Quantität, ihr Vokal ist lang. Sie dürften also, wenn die Quantität das erste rhythmische Element unserer Sprache wäre, keinen Rhythmus ergeben (da ja Länge und Kürze abwechseln müßten). Bringt man die Wörter aber in Satzverbindung, so ergibt sich sofort rhythmische Bewegung, z. B.: Der Rúhm war gróß, die Báhn war stéil, die Máid sie kám. Dieser Rhythmus wird dadurch hervorgebracht, daß die Begriffswörter: Ruhm, groß, Bahn, steil, Maid, kam stärker betont werden als die bloßen Formwörter: der, war, die, sie. Umgekehrt können wir eine rhythmische Reihe auch aus lauter kurzen Wörtern bilden. Kurz sind z. B. die Wörter: Faß, das, rund, ist, Hand, Luft, Licht, Wald, in, im. Bringen wir diese Wörter in Satzverbindung, so entsteht Rhythmus: Das Fáß ist rúnd; Hánd in Hánd; Lúft und Lícht; im Wáld ist Lúft und Lícht. Auch hier wird der Rhythmus nur durch die stärkere Betonung der Begriffswörter hervorgebracht.[1]) Es besteht also ein durchgreifender Unterschied zwischen dem griechisch-römischen und dem deutschen Verse; die Alten maßen ihre Silben nach der Tondauer, wir wägen sie nach der Tonstärke. Wir nennen daher die deutsche Prosodie auch nicht Silbenmessung, sondern Silbenwägung.

Folgerichtig dürfen wir demnach beim deutschen Verse nicht von langen und kurzen Silben sprechen, wie die Alten, sondern unser Vers setzt sich aus schweren und leichten Silben zusammen. Unsere schweren Silben entsprechen also den langen der Alten, unsere leichten den kurzen. Das Zeichen — bedeutet daher in der deutschen Prosodie nicht eine lange, sondern eine schwere Silbe, das Zeichen ⏑ bedeutet nicht eine kurze, sondern eine leichte Silbe.

---

1) Wer sein Ohr für feine Längen- und Tonunterschiede geschärft hat, der wird leicht erkennen, daß wir in den Sätzen: „Der Ruhm war groß, die Maid sie kam usw." die unbetonten Wörter etwas verkürzen, wir sprechen nicht: „dēr Rūhm", sondern: „dĕr Rūhm usw." Die Veränderung der Tondauer kann also als zweites rhythmisches Element hinzukommen, aber doch erst als Zweites, gleichsam Zufälliges, nicht als Erstes, wie die Tonstärke, die den Bau des Verses prinzipiell bestimmt. Umgekehrt geben wir beim Sprechen des griechisch-römischen Verses den in der Arsis stehenden langen Silben unwillkürlich einen Akzent, unbekümmert um den

Anmerkung. Die hervorragendsten Darstellungen deutscher Metrik, die der Natur und dem Wesen des deutschen Rhythmus auf streng wissenschaftlicher Grundlage vollkommen gerecht werden, sind: E. Sievers, Altgermanische Metrik, Halle 1893, sowie in Pauls Grundriß der germanischen Philologie II, 1. Abt. S. 861—897, und H. Paul, Deutsche Metrik, in Pauls Grundriß II, 1. Abt. 898—993; ferner Jacob Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Eine „Theorie der neuhochdeutschen Metrik" hat in neuerer Zeit auch R. Westphal gegeben, der auch eine allgemeine griechische Metrik verfaßt hat. Den Versuch, unsere deutsche Metrik auf dem Quantitätsprinzip der Griechen aufzubauen, machte Joh. Heinr. Voß in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache" und in neuerer Zeit Minckwitz in seinem „Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik" sowie in seinem „Lehrbuch der rhythmischen Malerei der deutschen Sprache". Diese Versuche mußten natürlich scheitern, weil sie dem Geiste unserer Sprache zuwiderliefen. Das Grundgesetz unseres Versbaues wurde erst an den alt- und mittelhochdeutschen Dichtungen entdeckt. Bahnbrechend war hier Lachmanns Abhandlung: „Über althochdeutsche Betonung und Verskunst" (1842). Mit großer Klarheit erörtert das wahre Prinzip unserer Rhythmik Roderich Benedix in seiner zwar dilettantischen, aber trefflichen Schrift: „Das Wesen des deutschen Rhythmus." 1862. Noch eingehender legt den akzentuierenden Rhythmus des deutschen Verses W. Jordan dar in seiner Abhandlung: „Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim." 1868. In demselben Geiste hat Rudolf Aßmus seine Schrift: „Die äußere Form neuhochdeutscher Dichtkunst" 1882 abgefaßt, welche viel Beherzigenswertes enthält. E. Kleinpaul hat in seiner Poetik mit Recht die Tonstärke als das Prinzip unseres Rhythmus durchgeführt, nur wirkt die ganz überflüssige Einteilung der Tonkraft in sechs Grade störend. Ebenso hat C. Beyer in seiner umfassenden „deutschen Poetik" die deutsche Verslehre auf dem akzentuierenden Prinzip aufgebaut, doch schadet er der Einheit seiner Theorie durch sein auf S. 253 des ersten Teiles eingeführtes Quantitätsgesetz, das nicht nur unnötig, sondern auch falsch ist; denn wenn auch die Tonstärke eine größere oder geringere Tondauer im Gefolge haben kann, so wird doch dadurch nicht der volle metrische Wert einer Länge oder Kürze herbeigeführt (vgl. a. S. 92 Anm.). Rudolf Gottschall vermeidet es in seiner Poetik „die Kontroversen zu berühren, welche die bisherige Theorie der Metrik über den Haufen zu werfen suchen". Er neigt sich dabei aber der Theorie zu, welche Voß aufgestellt hat. Aug. Schmeckebier gibt in seiner „Deutschen

---

Wortakzent. Wir sprechen z. B.: Ínfāndúm rēgínă jŭbés rĕnŏvárĕ dŏlórem. Hier kommt also die Tonstärke als zweites rhythmisches Element hinzu, aber sie steht in zweiter Linie, nicht in erster, wie die Tondauer, die eben den Bau des griechisch-römischen Verses prinzipiell bestimmt. Wäre die Tonstärke das Prinzip des griechisch-römischen Verses, so müßte der Versakzent mit dem Wortakzent übereinstimmen. Das Wort infandum z. B. hat folgenden Wortakzent: ◡ ◡́ ◡, es könnte also im Verse nur die zweite Silbe in der Arsis stehen; wir sehen aber bei obigem Verse, daß diese Silbe gerade in der Thesis steht, während umgekehrt die Silben in und dum in der Arsis stehen. Die Tondauer also, nicht die Tonstärke, ist das Bestimmende für den griechisch-römischen Vers. — Übrigens überwiegt gegenwärtig die Meinung, daß die Griechen ihre Verse nicht sprachen, sondern nach Art unserer Rezitative sangen, wodurch von selbst die Tondauer das beherrschende Element wurde.

Verslehre", Berlin 1886, eine Metrik auf rein deutscher Grundlage. — Wie wenig der wahre Dichter einer Theorie bedarf (vgl. oben S. 90), zeigt deutlich der Umstand, daß Goethe und Schiller ihre Dichtungen von vollendetem Wohlklang schufen, trotzdem zu ihrer Zeit eine falsche deutsche Metrik herrschend war.

4. Die Betonungsgesetze der deutschen Sprache.

Man unterscheidet den dynamischen Akzent, d. i. das Verhältnis der Tonstärke zwischen den verschiedenen Worten (Satzton) oder Silben (Silbenton), und den musikalischen Akzent, d. i. das Verhältnis der Tonhöhe zwischen den verschiedenen Worten eines Satzes oder den verschiedenen Silben eines Wortes. Bei dem dynamischen Akzent spricht man von starkem und schwachem oder von Haupt- und Nebenton, bei dem musikalischen von hohem und tiefem oder Hoch- und Tiefton.[1])

A. Der dynamische Akzent.

Man unterscheidet zwei Arten: I. den Silbenton, II. den Satzton.

I. Der Silbenton oder Akzent im engeren Sinne ist nichts anderes, als die Aussprache einer Silbe innerhalb eines Wortes mit besonderer Stärke der Stimme. — So haben z. B. in den Wörtern redet, Worte, immer die Silben re, Wor, im den Ton. Dieser Ton kann ebensowohl eine lange, als eine kurze Silbe treffen. So ist der Vokal in der ersten Silbe lang und in den beiden letzten kurz. Ebenso ist das betonte o in Rose und stoßen lang, dagegen in Rosse und geflossen kurz.

In jedem zwei- oder mehrsilbigen Worte muß notwendig eine Silbe den Ton haben. Dies Tonverhältnis ist das Band, das die einzelnen Silben zu dem Ganzen eines Wortes vereinigt. Die mit einem solchen Nachdruck der Stimme ausgesprochene Silbe eines mehrsilbigen Wortes (z. B. Ro in Rose, floss in geflossen) heißt betont oder trägt den Hauptton. Die anderen Silben, die dieser Akzent nicht trifft (z. B. se in Rose, ge und en in geflossen), nennen wir dagegen schwach betonte oder unbetonte, unterscheiden sie also in nebentonige und tonlose Silben. Es sind nämlich nicht alle Silben, die den starken Ton nicht haben, als völlig tonlos zu betrachten. Zwischen dem Hauptton und der Tonlosigkeit findet sich noch eine Mittelstufe. Diesen Grad der Betonung, der darin besteht, daß eine Silbe von der Stimme zwar nicht gehoben, aber doch getragen wird, nennt man im Gegensatz zu dem Haupt-Ton: den Neben-Ton; z. B. Ápfelbaùm, Háusvàter, genúgtùn usw.

1) Nach dem Vorgange von Sievers verwenden wir die von Lachmann eingeführten Ausdrücke Hoch- und Tiefton nicht mehr für den dynamischen, sondern, um Verwirrung zu vermeiden, nur noch für den musikalischen Akzent.

Die deutsche Sprache befolgt in Hinsicht des Silbentones ein festes Gesetz. Sie legt den Ton (fast ohne Ausnahme) auf die bedeutsamste Silbe, d. i. die Wurzel- oder Stammsilbe eines jeden einfachen Wortes, die im einfachen Worte gewöhnlich die erste Silbe ist, und im zusammengesetzten Nomen auf das erste Glied der Zusammensetzung, so daß in bezug auf die deutsche Betonung die äußerliche Regel aufgestellt werden kann: der Ton tritt auf die erste Silbe. Friedrich Kluge hat die germanischen Betonungsgesetze in folgender Weise formuliert: 1. Im Simplex trifft der Akzent die erste Wortsilbe (die gewöhnlich mit der Wurzelsilbe zusammenfällt); 2. die Reduplikation des Perfekts trägt den Akzent; 3. in der Nominalkomposition trifft der Akzent das erste Element auf der ersten Silbe; 4. Partikeln in der verbalen Zusammensetzung sind unbetont; 5. Verbalpartikeln in Nominibus sind betont. Doch stand die Präfixbetonung in der Zusammensetzung der Nomina nur in der ältesten Zeit in allgemeiner Geltung. Schon im Althochdeutschen gaben die Verbalpartikeln ga- (ge), frä- (ver) und bĭ- (be) den Ton an die Wurzelsilbe ab, was dann auch für die spätere Zeit Regel geworden ist, z. B. Gefécht, Verlúst, Bestánd, Beríćht. In bezug auf die übrigen Verbalpartikeln zeigen das alte Betonungsverhältnis noch: Úrteil, neben: ertéilen; Úrsprung, neben: erspríngen; Úrlaub, neben: erláuben; Úrheber, neben: erhében; Ántwort, Ántlitz, neben: entdécken usw., und von den Partizipien, bei denen schon im Indogermanischen das Präfix den Ton hatte, noch: úntertan. Sonst folgen jetzt die Partizipien durchaus der Betonung des Verbums, zu dem sie gehören. Selbstverständlich haben die erst von Verben gebildeten Nomina nun im neueren Deutsch dieselbe Betonung wie das Verbum, auch die mit er, ent, zer usw. zusammengesetzten, z. B. errichten, Errichtung; entdécken, Entdéckung; zerstören, Zerstörung. — Immer mehr hat daher mit der fortschreitenden Entwickelung im neueren Deutsch die Stammsilbe den Ton an sich gezogen. Die Bedeutung der Stammsilbe für den Ton zeigen die Wörter Gebét und gébet besonders auffallend. Man darf im allgemeinen ein Wort nur richtig aussprechen hören, um sogleich sagen zu können, welches die Stammsilbe desselben ist; z. B. verwünschen, Betrübnis, ordentlich, enterben usw. Man kann diesen auf der Stammsilbe ruhenden Akzent auch als den logischen bezeichnen, im Unterschied zu dem rhetorischen, von dem weiter unten die Rede ist.

Anmerkung. Eine Ausnahme machen die meisten Fremdwörter, die sich nicht nach den im Deutschen geltenden Regeln richten, z. B. Baron, Advokat, Justiz. In solchen Wörtern wechselt auch der Ton, indem er bei Verlängerungen von einer Silbe auf die andere rückt; z. B. Dóktor, Doktóren; Pástor, Pastóren; Musík, musikálisch usw. Namentlich die Fremdwörter, die aus dem Französischen oder, wie die meisten griechischen Wörter, über das Französische zu uns gekommen sind, tragen den Ton

auf der Endsilbe, z. B. Physik, Kritik, Mathematik usw. Man kann daher schon aus dem Tone erkennen, ob ein Wort über das Französische zu uns gekommen ist oder nicht. Die Wörter: Óptik, Akústik, Dynámik, Mechánik u. a. sind nicht über das Französische zu uns gekommen. Zuweilen streitet die deutsche Betonung mit der lateinischen und französischen; das Wort Grammatik z. B. kann man in dreifacher Betonung hören: Grámmatik (d. i. die deutsche Betonung), Grammátik (d. i. die lateinische Betonung), Grammatik (d. i. die französische Betonung). Auch manche deutsche Wörter mit fremdartiger Endung haben den Ton auf der Nebensilbe, z. B. Blumíst, Glasúr usw.; besonders die Verba auf ieren: halbíeren, schattíeren, buchstabíeren usw., sowie die Wörter auf ei, z. B. Arznéi, Heucheléi, Jägeréi, Braueréi usw.

1. Den Hauptton trägt nach dem Obigen: in allen einfachen Wörtern die Stammsilbe, z. B. Váter, Mútter, wóhnen (ausgenommen lebéndig und einige andere, sowie die mit den fremden Nachsilben ei, ier und ieren gebildeten Wörter, z. B. Tändeléi, Raseréi, Turníer, Barbíer, rasíeren, stolzíeren usw.); in zusammengesetzten Wörtern die Stammsilbe des Bestimmungswortes, z. B. Kírchhof, Schlóßturm, Zúchthaus, Fénsterglas usw. (ausgenommen: wahrháftig, leibháftig u. a.). Hierher gehören auch die mit Vorsilben trennbar zusammengesetzten Verben, die mithin den Ton auf der Vorsilbe haben; die untrennbaren hingegen lassen den Ton auf der Stammsilbe des Verbums; z. B. ábgehen, aúsgehen, mitgehen, úmgehen (mit jemand); aber umgéhen (etwas vermeiden, demselben ausweichen), durchreisen (z. B. ein Land), vollénden, hinterlássen, wiederhólen usw. Zu den untrennbaren Zusammensetzungen gehören auch alle mit den Verbalpartikeln, be, ge, er, ver, ent, zer, zusammengesetzten Verba und Nomina, die also auch den Ton auf der Stammsilbe des Verbums oder Nomens tragen, z. B. bewéinen, gehören, erfáhren, veráchten, entwéichen, zersétzen; Bewóhnung, bewúßt, bewóhnt; Geméinde, geméin, gerάde usw. Nur die alten Verbalpartikeln ant und ur tragen in den wenigen Zusammensetzungen mit Nomina, die sich noch erhalten haben und den davon abgeleiteten Verben den Hauptton (z. B. Úrteil, úrteilen usw., s. oben); die Vorsilbe érz- trägt stets den Hauptton, z. B. Érzengel, érzdumm. Un- und miß tragen nicht immer den Ton; in der Zusammensetzung mit Substantiven, sowie in der Zusammensetzung mit Adjektiven dann, wenn lediglich die Verneinung ausgedrückt werden soll, hat un- stets den Hauptton, z. B. Únrecht, Únglaube, Únart, Únzeit, únrecht, únglaublich, únmöglich, únecht usw. Dagegen gibt un- in einigen Adjektiven, wenn diese lediglich zu rhetorischer Wirkung verwendet werden, den Hauptton an die Stammsilbe des Grundwortes ab, z. B. ungláublich, unmöglich, unsäglich, unerméßlich u. a. Es ist únglaublich, heißt: es ist nicht glaublich; es ist ungláublich heißt: es ist außerordentlich (hier steht das Wort rein rhetorisch), z. B. er hat ungláubliches Glück, er hat ungláublich viel für mich getan usw. Fest ist der rhetorische Ton

geworden bei den Wörtern unstérblich und unéndlich. Die Vorsilbe miß trägt in der Zusammensetzung mit Substantiven stets den Ton, z. B. Mißbrauch, Mißgunst; in der Verbalzusammensetzung dagegen kann der Ton auch auf das Grundwort übergehen, z. B. mißbrauchen, mißlingen und mißlingen, mißlúngen (rhetorischer Ton, wie auch in wahrháftig, lebéndig u. a.). Die rhetorische Akzentverlegung, die wohl vorwiegend dem Streben nach einer besonderen Wucht des Tones im zweiten Teile des Wortes oder der Zusammensetzung, vielleicht nach fremdem Vorbild (man vergleiche rednerische Lieblingsworte wie: monumentál, fundamentál), entspringt, findet sich auch in Wörtern wie Forélle, Holúnder (dialektisch noch richtig: Hólunder), Nibelúngen (neben künstlich wiedererwecktem, richtigem Nibelungen), leibháftig, wahrháftig, eigentümlich, barmhérzig, wahrschéinlich, und besonders in Ortsnamen: Schaffháusen, Kaiserslátern, Donauwörth, Wörishófen, Wernigeróde, Osténde, Bremerháfen, Geestemünde usw., wo das rein Rhetorische wohl deutlich ersichtlich ist (man denke an das Ausrufen von Stationen).

Auch einige zusammengesetzte Adjektive, in denen das erste Wort nur eine Steigerung des zweiten ausdrückt, tragen ausnahmsweise den Ton nicht auf dem Bestimmungsworte, sondern auf dem Grundworte, z. B. allwíssend, allgütig, allmächtig, blutárm (d. i. sehr arm, nicht zu verwechseln mit blútarm, d. i. arm an Blut) usw. (also wiederum rhetorischer Ton). Namentlich weichen auch viele zusammengesetzte Adverbien von der Regel ab, indem sie den Ton auf dem Grundworte tragen, z. B. hináb, hináuf, heráb, heráus usw. Hier liegt der Grund der Tonverlegung wohl darin, daß man sich der Zusammensetzung nicht mehr bewußt war und die Silbe mit dem volleren Vokal als die Stammsilbe betrachtete.

2. Nebentonig sind die Stammsilben der Grundwörter in Zusammensetzungen, z. B. Gróßmùt, Kírchhòf, Háustür, hímmelblàu, Dónnerwètter (ausgenommen: Jahrhúndert, Südóst, Nordwést, Neuhólland, Fronléichnam, willkómmen) usw.; ferner die Nachsilben mit vollerem Vokal, z. B. fúrchtsàm, dánkbàr, túgendhàft, Verschíedenhèit, Vögelèin, hólzìcht, Königìn, Jüngling, Fréundschàft, Schícksàl usw.

3. Tonlos sind alle Biegungssilben und die Bildungs- oder Ableitungssilben, deren Vokal e ist, z. B. Bäume, diesem, guten, liebend, schönere, wunderte usw.; begreifen, genug, entkommen, erwärmen, vergnügt, Bäumchen, golden, Tugend, Sänger, hölzern usw.

II. Der Satzton ist der Ton, den einzelne Worte oder Silben im Satze erhalten. Man unterscheidet den natürlichen Satzakzent oder Wortton und den künstlichen Satzakzent oder Beziehungston.

a) Der Wortton hebt in einer Wortverbindung oder einem Satze das bedeutsamere oder wichtigere Wort durch größeren Nachdruck der Stimme hervor. Daher werden die Begriffswörter stärker betont als die Formwörter, z. B. Das Háus ist hóch. Háus und Hóf usw. Ferner zeichnet der Wortton namentlich den bestimmenden

Satzteil (das Prädikat, Attribut usw.) vor dem bestimmten aus, z. B. der Hund bellt; mein Freund ist krank; ein guter Mensch; er trinkt Wein; sprich laut; die Rose blüht schön; schön grünt der Baum; die Gedichte Goethes; das Werk Mozarts usw. — Man kann diesen Akzent wiederum den logischen nennen, im Gegensatz zu dem rhetorischen Satzakzent, der die Neigung hat, immer das letzte Glied eines Satzes (bei regelmäßiger Wortstellung) oder einer Satzteilgruppe zu treffen, z. B. der gute Ménsch in seinem dunkeln Dránge; der Knecht füttert die Pférde; aber: die Pferde werden von dem Knechte gefüttert; der Faust Góethes, aber: Goethes Fáust; die Werke Schillers, aber: Schillers Wérke usw. Der logische und rhetorische Akzent fallen vielfach zusammen, durchkreuzen sich aber zuweilen, wie in den letzten Beispielen, in denen der rhetorische Akzent den Sieg über den logischen davonträgt, ganz wie wir es beim logischen und rhetorischen Silbenakzent gesehen haben. — Bloße, für sich bedeutungslose Formwörter sind teils völlig tonlos, wie die einsilbigen Artikel der, die, das, ein, die unbestimmten Fürwörter es, man, die Konjunktion so im Nachsatze und zu vor dem Infinitiv (z. B. der Mann, ein Fenster, es regnet, man sagt, wenn du kannst, so komm; er sucht zu glänzen usw.); teils erhalten sie einen Nebenton, wie die Pronomina, die Hilfsverben, Präpositionen und Konjunktionen; z. B. er gefällt mir; er ist gestorben, hat gelebt; in der Stube, am Feuer; wenn du ihn siehst usw.

b) Der Beziehungston beruht nicht, wie die vorstehenden Arten, auf unabänderlich feststehenden grammatischen Verhältnissen, sondern hängt von der verhältnismäßigen Wichtigkeit ab, welche ein Satzglied, ein einzelnes Wort, ja mitunter eine einzelne grammatisch tonlose Silbe durch die besondere Absicht des Redenden erhält. Man kann daher diesen Ton, im Unterschied zu dem natürlichen Satzakzent oder Wortton, den künstlichen Satzakzent nennen. Er ist wandelbar und kann in demselben Satze bald dieses, bald jenes Wort treffen, welches der Sprechende mit besonderem Nachdruck hervorhebt, um dadurch den Hörer auf die Ausschließung eines entgegengesetzten oder jedes anderen Begriffes aufmerksam zu machen, z. B.: Dás Bild ist schön, jénes nicht. Das Bíld ist schön, der Ráhmen nicht. Das Bild íst schön, jeder Zweifel ist ausgeschlossen. Das Bild ist schön, aber téuer. Je nach der Beziehung kann ich betonen: ich áuch, oder: auch ích. Durch den Beziehungston können auch einzelne Silben den Hauptton erhalten, z. B.: Ich habe es dir nicht géboten, sondern vérboten. Durch den Beziehungston kann also jedes Wort und jede Silbe den Hauptton erhalten.

B. Der musikalische Akzent.

Die Rede steigt und fällt in Tönen; sowohl eine einzelne Silbe, wie die verschiedenen Silben eines Wortes, wie auch die verschiedenen

Worte eines Satzes können verschiedene Intervalle durchlaufen. Gewöhnlich bewegt sich die schlichte erzählende Rede innerhalb des Umfangs einer Quinte, den sie nicht immer erreicht, aber fast nie übersteigt. Die Tonhöhe bleibt sich entweder gleich (ebener Ton), oder sie fällt (fallender Ton) oder steigt (steigender Ton); sie kann auch wechseln (fallend-steigender oder steigend-fallender Ton). Gewöhnlich hat die einzelne Silbe ebenen Ton; in einem fragenden ja? aber steigt, in einem gemächlich zustimmenden ja fällt der Ton, in einem spottenden oder zornigen ha, ja, nein, he, ho, hi usw. kann der Ton die verschiedensten Windungen durchmachen. Dieselben Verhältnisse zeigen mehrere Silben untereinander im Worte (Wortmelodie) und Satze (Satzmelodie). In einem Fragesatze steigt, in einem Behauptungssatze fällt die Stimme zum Schlusse. Im zusammengesetzten Satze steigt die Stimme im Vordersatze und fällt im Nachsatze. Man unterscheidet der Tonhöhe nach Hoch-, Mittel- und Tiefton. Der musikalische Akzent steht mit dem dynamischen nicht in innerer Beziehung; der Hochton der Silben braucht keineswegs mit dem Hauptton zusammenzufallen.[1])

5. Der rhythmische Wert der Silben.

Man teilt die Silben in bezug auf ihren Gebrauch im Verse in: 1. schwere, 2. leichte, 3. schwankende, d. h. solche, die je nach ihrer Stellung bald als schwer, bald als leicht gebraucht werden.

1. Schwere Silben. Schwer sind nur haupttonige Silben, also:

a) Die Stammsilben zwei- und mehrsilbiger einfacher Begriffswörter, z. B.: Wúnde, lében, erfréulich, kündigen, Könige, Gebét, gébet, geráten usw.

b) Die Vorsilben ant, erz, ur, miß, un in einigen Wörtern, z. B.: Ántlitz, ántworten, Érzengel, Úrsprung, úrteilen, Úrsprache, Míßbrauch, Míßgunst (dagegen: mißlíngen, mißlúngen), Únmensch, únsauber, únehrlich (dagegen: ungláublich, unmöglich, unstérblich, unéndlich) u. a. Vgl. S. 97.

c) Die fremden Endsilben ei und ier, z. B.: Heuchelḗi, Tändeléi, Turnier, Barbier, rasieren, stolzieren, studieren usw.

d) Die Bestimmungswörter zusammengesetzter Wörter, z. B.: Háusbau, Háuptwort, dúrchdringen, zúsprechen usw.

Ausgenommen sind Zusammensetzungen, wie sie auf S. 97 u. 98 angegeben sind, und die mit den Präpositionen: durch, hinter, über, unter, um, wider und mit den Adverbien voll und wieder untrennbar zusammengesetzten Verben, die den Hauptton

---

1) Vgl. hierzu Heyse-Lyon, Deutsche Grammatik, 27. Aufl. S. 62—69.

auf dem zweiten Teile der Zusammensetzung tragen, z. B.: durchdringen, hinterlássen, vollénden, wiederhólen usw.

e) Alle einsilbigen Begriffswörter, die neben Formwörtern stehen, z. B.: Der Rúhm war gróß usw.

f) Von zwei zusammenstoßenden Begriffswörtern dasjenige, welches das andere näher bestimmt, z. B.: Gib Rúhe, tritt näher, streut Blúmen usw.

g) Alle Silben, die den Beziehungston tragen, z. B.: „Es kann nicht séin, kann nicht sein, kánn nicht sein." (Schiller.)

2. Leichte Silben. Leicht sind alle tonlosen und einige nebentonige Silben, also:

a) Alle Vor- und Nachsilben, überhaupt alle Bildungssilben, mit dem Vokal e, z. B. be, ge, er, ver, ent, zer, e, el, er, end, ern, ernd, eln u. a.

b) Alle Biegungssilben, z. B.: des Mannĕs, die Bäumĕ, schönĕr, der weisĕstĕ, ich wandertĕ, ich lebtĕ usw.

c) Alle einsilbigen Formwörter neben Begriffswörtern, wenn sie nicht den Beziehungston tragen, z. B.: ĭch kam, ĕr ging, dĕr Mann, măn kommt, sŏ kamst dŭ heim usw.

3. Schwankende Silben. Schwankend nennt man diejenigen Silben, die nach ihrer Stellung bald als schwer, bald als leicht gebraucht werden. Vorwiegend die nebentonigen Silben sind schwankend. Hierher gehören folgende Silben:

a) Die Stammsilben zweisilbiger Formwörter, z. B.: wĕder, ălle, dieser, jĕner, nĕben, hĭnter, usw. Man kann diese Silben schwer gebrauchen, z. B.: Álles rennet, rettet, flüchtet. Wéder dú noch déine Brüder haben íhre Pflicht getán; aber auch leicht, z. B.: Stürmt ăllĕs áuf mich herein, wéhr ich mich kéck mit der Fáust. Wó wĕdĕr ích noch dú Frieden gefúnden und Rúh usw.

b) Die einsilbigen Begriffswörter, wenn sie eine nähere Bestimmung bei sich haben. Diese sind schwer, wenn die nächstfolgende Silbe unbetont ist, z. B.: Géh hináus! Kómm heráuf! usw. Sie sind dagegen leicht, wenn die nächstfolgende Silbe betont ist, z. B.: Kŏmm hér, du Schálk! Gĕh héim, du Wicht! Lĕb wóhl! usw.

c) Die einsilbigen Adjektive, wenn sie als Attribute vor dem Substantivum stehen. Diese sind schwer, wenn die nächstfolgende Silbe unbetont ist, z. B.: Míld Erbármen nimmt uns auf. Sie sind leicht, wenn die nächstfolgende Silbe betont ist, z. B.: Lĭeb Mütterchen, leb wohl!

d) Die Grundwörter zusammengesetzter Wörter. Diese sind schwer, wenn die nächstfolgende Silbe unbetont ist, z. B.: Edelmut besiegt den Feind. Sie sind dagegen leicht, wenn die nächstfolgende Silbe betont ist, z. B.: Edelmut lebt in der Brust, Freiheit erkämpft sich der Held.

e) Alle einsilbigen Formwörter, z. B.: der Artikel: der, die, das, ein; die einsilbigen Fürwörter: ich, du, er, sie, es, wir, ihr, sie, mir, dir, mich, dich, mein, dein, sein, ihn, der, die, das, man usw.; die einsilbigen Verhältniswörter: an, bei, in, von, mit, nach, nebst, nächst, samt, seit usw.; die einsilbigen Adverbien: nicht, wo, noch, auch, dann, wann usw.; die einsilbigen Konjunktionen: als, da, daß, wenn, und, falls, wie usw.; die einsilbigen Interjektionen: ach, o, ei usw. — Hier gilt folgende Hauptregel: Will man ein solches Wort schwer brauchen, so stelle man es zwischen unbetonte, will man es leicht brauchen, zwischen betonte Silben. Zwischen zwei unbetonte Silben gestellt wird also ein solches Wort schwer, z. B.: Auf der Felsen nackte Rippen klettert sie mit leichtem Schwung. Er eilte durch den Wald. Sage, wie es kam usw. — Zwischen zwei betonte Silben gestellt, wird es leicht, z. B.: Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Hilf mir dieses Volk bezwingen usw. — Ferner ist noch folgendes zu merken: Zwischen eine betonte und eine unbetonte Silbe gestellt, werden diese Wörter leicht, z. B.: Heiß war der Tag und blutig die Schlacht. Komm in den Wald! usw. — Wenn zwei unbetonte Silben folgen oder vorausgehen, so können diese Wörter als schwer gebraucht werden, z. B.: Aus dem Gebüsch hat es geblitzt. Wie du mich führtest so wunderbar. Mutiger bist du als jener Gesell.

f) Alle Vor- und Nachsilben mit volleren Vokalen (a, u, o, i, au, ei), z. B.: miß, ab, un, ur, bar, schaft, sam, heit, keit, tum, ung, lei, lich, isch, isch, in, ig, ling, lein, nis, sal, at u. a. Für diese gelten dieselben Regeln wie für die einsilbigen Formwörter. Sie können zwischen zwei unbetonten Silben als schwer gebraucht werden, z. B.: O tiefes wunderbares Schweigen! Finsternis umgibt mich hier usw. Zwischen zwei betonten Silben werden sie leicht, z. B.: Herzhaft griff das Werk er an. Zwischen einer betonten und unbetonten Silbe werden sie leicht, z. B.: Herrschaft und Macht erstrebte sein Sinn.

B. Der Vers und die Versarten.

6. Die Grundgesetze des deutschen Versbaues.

Rhythmus hat auch die prosaische Rede; denn auch in der Prosa wechseln schwere und leichte Silben ab. Dieser Rhythmus ist aber ein unregelmäßiger; denn es kehren nicht genau dieselben Gruppen schwerer und leichter Silben wieder. Läßt man nun aber schwere und leichte Silben regelmäßig abwechseln, so bilden sich kleine, gleichgebaute Gruppen von schweren und leichten Silben, und eine solche kleine Gruppe erhält den Namen Takt. Eine aus Worten bestehende rhythmische Reihe nun, die sich in einzelne Takte gliedert, nennen wir einen Vers. Der erste Ton eines Taktes, das können wir bei jedem Musikstück hören, erhält immer einen kleinen Nachdruck, einen Akzent, den die übrigen Töne des Taktes nicht erhalten. Man nennt daher den ersten Teil eines Taktes den guten Taktteil oder die Arsis, die übrigen Teile des Taktes fallen in den schlechten Taktteil oder die Thesis. Jeder musikalische Takt besteht also aus Arsis und Thesis und ebenso jeder Verstakt. Wir gebrauchen im Deutschen für Arsis den Ausdruck Hebung, für Thesis den Ausdruck Senkung. Die regelmäßige Folge von Hebung und Senkung bildet also den Vers. Für den Bau des deutschen Verses gelten nun folgende Grundregeln:

a) Hebung und Senkung wechseln ab. Wir bezeichnen die Hebung mit dem Akutus (′), die Senkung bleibt unbezeichnet.

— b) Ein Verstakt kann immer nur eine Hebung haben.

c) In der Hebung können nur schwere Silben (oder schwankende, die durch ihre Stellung schwer geworden sind), in der Senkung leichte und schwankende Silben stehen. Da wir die schweren Silben mit —, die leichten mit ◡ bezeichnen, so hat ein Verstakt folgendes Schema: —́ ◡ oder —́ ◡ ◡ usw.

d) In der Senkung können auch zwei leichte (oder schwankende) Silben stehen, die dann beim Sprechen dieselbe Zeit einnehmen, wie eine leichte Silbe in einem Takte, der in der Senkung bloß eine Silbe hat.[1])

e) Die Hebung oder Senkung kann zuweilen auch durch eine bloße Pause ausgefüllt werden:

1) Es kann also im Deutschen, ohne daß dadurch der regelmäßige Bau des Verses gestört würde, für einen Trochäus ein Daktylus, für einen Jambus ein Anapäst eintreten. Auf diesem Gesetze beruht namentlich die Schönheit des Heineschen Verses. Das ist im Deutschen möglich, weil eben nicht die Tondauer der Silben das Prinzip des Rhythmus ist.

Zu Limburg auf der Feste }
Da wohnt ein edler Graf usw.

Mit dem alten Förster heut }
Bin ich durch den Wald gegangen usw.

f) **Der Versakzent muß stets mit dem Wortakzent übereinstimmen, oder mit anderen Worten: Die Worte dürfen im Verse nicht anders betont werden, als in Prosa.** Dieses Gesetz ist das wichtigste des deutschen Versbaues und zugleich dasjenige, das dem deutschen Verse sein eigentümliches Gepräge gibt. Völlig falsch ist daher ein Vers wie der folgende:

Die Son | ne, sie schei | net leuch | tend vom | Himmel her | nieder.

Anmerkung. Daß nicht zwei schwere Silben in einem Verstakte stehen können, erklärt sich daraus, daß im Deutschen, sobald zwei Silben zusammenstoßen, die sonst schwer sind, immer die eine stärkeren Ton erhält, also schwerer wird als die andere, während die andere an Tonstärke verliert. Der Rhythmus verlangt unbedingt einen Wechsel von schweren und leichten Silben. Bringt man z. B. die beiden Wörter eilt und heim, die an sich beide schwer sind, zusammen in dem Satze: Er eilt heim, so wird das Wort eilt nebentonig und heim erhält den Hauptton, und wir sprechen: Er eilt héim. Bringt man zwei schwere Silben zusammen, von denen keine eine Verminderung der Tonstärke duldet, so zerstört man dann den Rhythmus und erhält schlechte Verse, die unser Gefühl beleidigen. Solche Verse finden wir bei Voß in Menge, z. B.:

Brennen em | por Reis | bunde!
Denn Drei | füße be | reitet er usw.

In dem ersten Verse verlangt unser Gefühl die Betonung: Réisbunde. Das Wort Reis duldet hier eine Verminderung der Tonstärke nicht, weil es das Bestimmungswort eines zusammengesetzten Wortes ist. Da es Voß in die Senkung gestellt hat, verlangt der Vers die Betonung: Reisbúnde, die allem rhythmischen Gefühl zuwiderläuft. In dem zweiten Beispiele muß man nach dem Verse lesen: „Denn drei Füße bereitet er", aber nicht Dréifüße. Hier wird also sogar der Sinn verändert. Auch Platen betont in seinen Versen: gleichgiltig, nachgibt, nachfólgt usw., eine Qual für jedes deutsche Ohr.

7. Versfüße.

Die einzelnen Takte, aus denen ein Vers sich zusammensetzt, nennt man Versfüße.[1] Als echt deutsche Versfüße sind folgende zu bezeichnen:

1) Den Namen Fuß für den rhythmischen Takt gebrauchten zuerst die Griechen, deren Metrik überhaupt von dem Heben und Setzen (ἄρσις καὶ θέσις) des Fußes beim Tanze ihren Ausgang nahm.

a) Der *Jambus* (der Springer, der Schleuderer): ◡ –́. Er beginnt mit der Senkung. Beispiele: Geduld, gelobt.

b) Der *Trochäus* oder *Choreus* (der Wälzer, Schreiter): –́ ◡. Er beginnt mit der Hebung. Beispiele: Leben, laufen, Güte usw. Die meisten Wörter der deutschen Sprache haben einen trochäischen Rhythmus; man hat daher den Rhythmus unserer Prosa geradezu als einen trochäischen bezeichnet.

c) Der *Daktylus* (der Finger, Fingerschlag): –́ ◡ ◡. Er beginnt mit der Hebung und hat in der Senkung zwei leichte Silben. Beispiele: Könige, eilende, wandernde, selige usw.

d) Der *Anapäst* (Aufschlag, Aufspringer): ◡ ◡ –́. Er beginnt mit der Senkung und hat in der Senkung zwei leichte Silben. Beispiele: Melodie. Und ĕs wāllĕt ŭnd sīedĕt und brāusĕt und zīscht.

Auf diese wenigen Versfüße lassen sich alle echt deutschen Verse zurückführen.[1]) Man halte das nicht für eine Armut des deutschen Verses, im Gegenteil, diese wenigen Füße ermöglichen eine solche Mannigfaltigkeit des Versbaues, einen solchen Reichtum der Gliederung, daß die deutsche Sprache in keiner Weise hinter anderen Sprachen zurücksteht.

Da nun aber viele deutsche Dichter ihre Dichtungen in griechisch-römischen Versmaßen abgefaßt haben, müssen wir wenigstens die wichtigsten dieser Versmaße, die in der Natur der deutschen Sprache nicht begründet sind, hier betrachten, weil uns sonst das Verständnis jener Dichtungen nicht möglich sein würde. Danach unterscheidet man noch folgende Versfüße:

1. *Zweiteilige Füße:*

Außer dem *Jambus* und *Trochäus* gibt es noch:

a) Den *Spondēus* (Gleichschritt): –́ –̀. Eine genaue Nachbildung des griechischen Spondeus ist in unserer Sprache deshalb nicht möglich, weil der Rhythmus unserer Sprache das Zusammentreffen zweier gleichschweren Silben nicht duldet (vgl. S. 104). Man bildet den Spondeus daher in der Weise nach, daß man ein *haupttoniges* und ein *nebentoniges* Wort zusammenstellt. Unser deutscher Spondeus besteht also aus einer *schweren* und einer *schwankenden* Silbe, und wir verwenden als Spondeen *Trochäen*, die in der Senkung eine *schwankende* (nicht eine leichte) Silbe haben. Man kann daher unsere Spondeen auch als *trochäische Spondeen* bezeichnen. In dem Worte aūssēhn haben wir z. B. einen Spondeus, während außen nur trochäisch ist. Andere Beispiele: Wōhlstānd, mūtvōll usw. Der Spondeus kann also nur Wörter in der Senkung

1) Ganz richtig sagt Westphal, daß wir eigentlich nicht das Recht hätten, die Namen Jambus und Trochäus auf unsere Versfüße zu übertragen. Ich stimme ihm hierin bei und verweise auf meine Darstellung in Beckers *deutschem Stil*, S. 553flg. Solange wir aber keine treffenderen Bezeichnungen haben, müssen wir uns mit den nun einmal eingebürgerten begnügen.

haben, die in anderer Stellung schwer sind. Wir werden, um Verwirrung zu vermeiden, bei der Behandlung der Versarten den Spondeus immer: ⁄– – bezeichnen, obwohl die genauere Bezeichnung die wäre: ⁄– ⏑̲.

b) Den Pyrrhichius (Tänzer): ⏑ ⏑. Er besteht aus zwei leichten Silben und findet sich bei uns nur in Wörtern, die mehr als zwei Silben haben, z. B.: freund | lĭchĕ, lieb | lĭchĕ. Dieser Fuß ist deshalb kein deutscher, weil jeder deutsche Fuß eine Hebung und folglich eine schwere Silbe haben muß.

2. Dreiteilige Füße.

Außer dem Daktylus und Anapäst unterscheidet man noch:

a) Den Amphimacer oder Kretikus (Starkfußer): ⁄– ⏑ –. Beispiele: Aūgĕnblīck, Wāssĕrfāll, hōchbĕglückt.

b) Den Amphibrachys oder Skolius (Schwachfußer): ⏑ ⁄– ⏑. Beispiele: gĕhōrchĕn, ĕrfīnden, ĕrlāubĕn.

c) Den Bacchius (Aufstürmer): ⏑ ⁄– –. Beispiele: Das Schlachtfeld, Geburtsort, der Sturmwind.

d) Den Antibacchius (den Schwerfall): ⁄– – ⏑. Beispiele: Weintrinker, Sturmwinde, Goldregen, laut donnern.

e) Den Molossus (Schwertritt): ⁄– – –. Beispiel: Schauspielhaus, schwermutvoll. Hinsichtlich des Bacchius, Antibacchius und Molossus gilt dasselbe, was über den Spondeus gesagt ist; die genauere Bezeichnung wäre: ⏑ ⁄– ⏑̲, ⁄– ⏑̲ ⏑, ⁄– ⏑̲ ⏑̲.

f) Den Tribrachys (Schnelläufer): ⏑ ⏑ ⏑. Beispiele: freund | lĭchĕrĕ, lieb | lĭchĕrĕ. Von dem Tribrachys gilt dasselbe, was über den Pyrrhichius gesagt ist.

Die vierteiligen Füße sind nach der neueren Theorie selbst für die antike Metrik entbehrlich geworden, in der deutschen Metrik ist daher erst recht kein Platz mehr für sie, und sie haben deshalb hier unerwähnt zu bleiben.[1])

8. Die Cäsur.

Man unterscheidet Versfuß und Wortfuß. Unter Wortfuß versteht man den rhythmischen Takt eines ungetrennten Wortes, z. B.: Gĕbēt, Lēbĕn, gĕlōbt, lāchĕn usw. Zu den ungetrennten Wörtern rechnet man auch das Substantivum mit seinem Artikel

1) Genau genommen lassen sich auch der Jambus und Anapäst noch aus der deutschen Verslehre ausscheiden. Da nämlich jeder Verstakt eigentlich mit der Hebung beginnt, können auch unsere Versfüße nur mit einer schweren Silbe beginnen, also: – ⏑, oder: – ⏑ ⏑. Es blieben also nur der Trochäus und Daktylus als echt deutsche Versarten übrig. Die vor der Hebung stehende Senkung ist eigentlich nur ein Auftakt und ein jambischer Vers ist genau genommen ein trochäischer mit Auftakt: ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – usw., und der anapästische Vers ein daktylischer Vers mit doppeltem Auftakt: ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – usw.

und das *Verbum* mit seinem *Pronomen*, weil diese durch den Ton ganz innig verbunden sind, z. B.: dĕr Wāld, dăs Hāus, ĕr sprāch, sĭe kām usw. *Versfuß* und *Wortfuß* können zusammenfallen, z. B.: Leise | flehen | meine | Lieder. Der Versfuß kann aber auch den Wortfuß durchschneiden, z. B.: Die Ster | ne lü | gen nicht; | das a | ber ist | gesche | hen wi | der Ster | nenlauf | und Schick | sal. Wenn ein *Wortfuß innerhalb eines Versfußes* endet, so entsteht eine *Cäsur* oder ein *Verseinschnitt*. Die Schönheit des Verses fordert, daß die *Wortfüße* so wenig wie möglich mit den *Versfüßen* zusammenfallen, da sonst der Vers eintönig wird. Unschön ist daher der folgende Vers:

Beglückt | enteilt | sogleich | der Mann | der Haft.

Nicht alle Verseinschnitte sind von Bedeutung für den Rhythmus des Verses. Die meisten längeren Verse aber haben gewöhnlich um die Mitte des Verses einen solchen Einschnitt, der ein wesentlicher und unentbehrlicher Bestandteil ihres Rhythmus ist. Diesen Einschnitt nennt man die *rhythmische Cäsur*[1]) oder gewöhnlich, da die übrigen Einschnitte ohne Bedeutung sind, schlechtweg *die Cäsur*. Tritt die Cäsur nach der Hebung ein, so heißt sie *männlich*, fällt sie nach der Senkung, so nennt man sie *weiblich*.

Männliche Cäsur haben folgende Verse:

Weil ein Vers dir gelingt | in einer gebildeten Sprache usw.

Klar aus Dämmerung stieg | am goldenen Himmel der Maitag.

Weibliche Cäsur haben die Verse:

Frei empfängt mich die Wiese | mit weithin verbreitetem Teppich.

Glückliches Volk der Gefilde! | noch nicht zur Freiheit erwachet.

9. Messung und Einteilung der Verse.

Sofern ein Versfuß das Schema oder Muster für den Aufbau eines Verses ist, nennt man ihn ein *Metrum* oder *Maß*. Unsere deutschen Maße bestehen immer nur aus *einem* Versfuße, und um einen Vers zu messen, zählen wir einfach die Versfüße oder Takte, aus denen er sich zusammensetzt. Einen Vers, der aus drei Füßen besteht, nennen wir einen *dreifüßigen* Vers oder kurz einen

---

1) Im Gegensatz dazu nennt man die unwesentlichen Einschnitte auch wohl *podische Cäsuren* oder *Fußcäsuren*.

Dreifüßler, und so unterscheiden wir einfüßige bis sechsfüßige Verse. Nur ausnahmsweise kommen sieben- und achtfüßige Verse vor, die aber entweder keinen schönen Rhythmus mehr geben oder sich durch einen Versabschnitt (nicht zu verwechseln mit dem Verseinschnitt) in zwei kleinere rhythmische Einheiten gliedern. Auch einfüßige Verse sind selten. Wir haben also in der Kürze gesagt monopodische Messung (d. i. Messung nach einem Fuße).

Nach der Art der Versfüße teilen wir die Verse ein in: einfache und gemischte Versarten. Die einfachen Versarten sind solche, die aus gleichartigen, die gemischten solche, die aus ungleichartigen Versfüßen bestehen. Einfache Versarten sind: a) die jambischen Verse; b) die trochäischen Verse; c) die daktylischen Verse; d) die anapästischen Verse. Gemischte Versarten sind: a) die trochäisch-jambischen Verse; b) die daktylisch-trochäischen Verse; c) die daktylisch-jambischen Verse. Die gemischten Versarten finden sich nur in den Nachbildungen lyrischer Strophen der Griechen und Römer.

Nach dem Versschlusse teilt man die Verse ein in vollzählige (akatalektische), unvollzählige (katalektische) und übervollzählige (hyperkatalektische). Vollzählig sind die, denen im letzten Fuße keine Silbe fehlt, z. B.: Tausend fleiß'ge Hände regen (— ◡ — ◡ — ◡ — ◡). Unvollzählig sind die, denen im letzten Fuße ein oder zwei Silben fehlen, z. B.: Helfen sich in munterm Bund (— ◡ — ◡ — ◡ — 𝄾), oder: Phöbus, der herrliche, findet sich ein (— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — 𝄾 𝄾). Übervollzählig werden diejenigen Verse genannt, die am Ende eine leichte Silbe zu viel haben, z. B.: Wir sind ein handeltreibend Volk, mein König, (◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — | ◡). Hyperkatalektisch ist namentlich der jambische Fünffuß mit weiblicher Endung.

Endlich unterscheidet man noch nach Art der Messung streng gemessene Verse und freie Verse, die nicht nach einem bestimmten Metrum gemessen werden, sondern bei denen nur die Hebungen in Betracht kommen.

Anmerkung. Die Griechen maßen nur die daktylischen Verse monopodisch, einen daktylischen Vers von sechs Füßen nannten sie Hexameter, einen von fünf Füßen Pentameter usw. Die jambischen und trochäischen Verse jedoch maßen sie nach Dipodien, d. h. ein Metrum setzte sich aus zwei Füßen zusammen (◡ ⏗ ◡ — und: ⏗ ◡ — ◡). Zwei Jamben bildeten eine jambische Dipodie und zwei Trochäen eine trochäische. Ein jambischer oder trochäischer Vers von zwei Dipodien hieß Dimeter, von drei Dipodien Trimeter, von vier Dipodien Tetrameter. Ein sechsfüßiger jambischer Vers hieß also nicht Hexameter, sondern jambischer Trimeter (lat. Senarius), ein achtfüßiger trochäischer Vers trochäischer Tetrameter (lat. Octonarius). Gewöhnlich nennt man den jambischen Trimeter, weil er der gebräuchlichste war, schlechtweg Trimeter (Senar).

Die einfachen Versarten.

10. Die jambischen Verse.

a) Einfüßiger jambischer Vers (jambischer Einfuß): ◡ –́.
Beispiel:

Wie lebt,
Wie hebt,
Wie strebt
Das Herz in mir. (Zweifüßler.) Goethe.

b) Zweifüßiger jambischer Vers (jambischer Zweifuß):

◡ –́ ◡ –́

Beispiel:

Du bist die Ruh,
Der Friede mild,
Die Sehnsucht du,
Und was sie stillt. Rückert.

c) Dreifüßiger jambischer Vers (jambischer Dreifuß):

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

Beispiel:

Am Rhein, am grünen Rhein,
Da ist so mild die Nacht. Emanuel Geibel.

d) Vierfüßiger jambischer Vers (jambischer Vierfuß):

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

Beispiel:

Erzittre, Welt, ich bin die Pest.
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest;
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande. Hermann Lingg.

In der zweiten und fünften Zeile wird die vierte Hebung durch eine Pause ausgefüllt (sie sind unvollzählig).

e) Fünffüßiger jambischer Vers (jambischer Fünffuß):

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

Der jambische Fünffuß kommt gereimt (in beliebigen Strophenformen, namentlich aber in der Stanze, dem Sonett und der Terzine) und reimlos vor. Der reimlose jambische Fünffuß ist der Vers der deutschen Tragödie, zu welchem er durch Lessing erhoben wurde (und zwar zuerst im Nathan 1779). Goethe und Schiller haben viele ihrer Dramen in diesem Versmaße gedichtet. Man nennt den Vers auch Blankvers oder jambischen Quinar. Der Vers verlangt freien Wechsel der Cäsur, sowie in freier Weise Abwechselung zwischen männlichen und weiblichen Endungen, das Ende des Satzes darf keineswegs immer mit dem Versende zusammenfallen usw. Überhaupt ist alle Eintönigkeit zu meiden. Der jambische Fünffuß

mit unbeweglicher Cäsur nach der zweiten Hebung (der sogenannte vers commun der Franzosen), den noch Gottsched als den einzig richtigen bezeichnet, ist seiner Eintönigkeit wegen längst als unschönes Versmaß erkannt und nicht mehr in Gebrauch. Er ist durch den freier gebauten Fünffuß völlig verdrängt worden.[1])

Beispiele:

Derwisch. Ihr habt gut reden, Ihr! — Kommt an:
Was gebt Ihr mir? so tret' ich meine Stell'
Euch ab.
Nathan. Was bringt dir deine Stelle?
Derwisch. Mir?
Nicht viel. Doch Euch, Euch kann sie trefflich wuchern.
Denn ist es Ebb' im Schatz, — wie öfters ist —
So zieht Ihr Eure Schleusen auf, schießt vor
Und nehmt an Zinsen, was Euch nur gefällt.
Nathan. Auch Zins vom Zins der Zinsen?
Derwisch. Freilich!
Nathan. Bis
Mein Kapital zu lauter Zinsen wird.

Lessing, Nathan.

Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund
Und sollte seinen Freunden sich entziehen?
Doch, was Ihr tut, laßt mich aus Eurem Rat,
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen;
Bedürft Ihr meiner zu bestimmter Tat,
Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen.

Schiller, Tell.

Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und andern strenge sein; du lernst es auch.
So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
Daß keiner in sich selbst noch mit den andern
Sich rein und unverworren halten kann.
Auch sind wir nicht bestellt, uns selbst zu richten;
Zu wandeln und auf seinen Weg zu sehen
Ist eines Menschen erste, nächste Pflicht,
Denn selten schätzt er recht, was er getan,
Und was er tut, weiß er fast nie zu schätzen.

Goethe, Iphigenie.

1) Über den Bau und die Geschichte dieses Verses handelt eingehend Zarncke in seiner Schrift: „Über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe." 1866 (jetzt bequem zugänglich in Friedrich Zarnckes Kleinen Schriften, I. Band: Goetheschriften S. 143 flg.). Er führt darin aus, daß Lessings Vers sich durch den Widerstreit von Vers und Satz auszeichne (das Ende des Satzes fällt selten mit dem Ende des Verses zusammen, sondern fällt in den Anfang oder in die Mitte des Verses, eine Person beginnt, eine andere beendet den Vers usw.), daß Schillers Vers an den englischen blanc-vers, Goethes Vers an den episch-lyrischen Vers der italienischen Stanze anknüpfe. Auch Gustav Freytag widmet dem Bau dieses Verses in seiner Technik des Dramas einen Abschnitt.

f) **Sechsfüßiger jambischer Vers** (jambischer Sechsfuß):

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

Dieser Vers kommt vor: α) als **Alexandriner**; β) als **Trimeter** oder **Senar**; γ) als der **neue Nibelungenvers**.

α) Der **Alexandriner** hat die Cäsur nach der dritten Hebung. Am Schlusse können männliche und weibliche Endungen wechseln.

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

Beispiel:

> Die Abendglocke ruft | den müden Tag zu Grabe,
> Matt blökend kehrt das Vieh | in langsam schwerem Trabe
> Heim von der Au; es sucht | der Landmann seine Tür
> Und überläßt die Welt | der Dunkelheit und mir. **Gotter.**

Der Alexandriner ist der dramatische Vers der Franzosen; namentlich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurde er auch in Deutschland häufig gebraucht, in dramatischen wie in epischen und didaktischen Dichtungen. Da der Vers aber etwas Eintöniges hat, wurde er von unseren klassischen Dichtern verworfen. In neuerer Zeit haben ihn einige Dichter, namentlich **Rückert**, **Freiligrath** und **Geibel** wieder angewandt und ihm durch freiere Behandlung die Eintönigkeit benommen. Freiligrath hat diesen Unterschied des neuen und alten Alexandriners zum Gegenstand eines Gedichts gemacht. In diesem verwendet er zugleich Alexandriner, wechselnd mit jambischen Vierfüßen.

> Der [1]) trabt bedächtig durch die Bahn am Leitzaum nur;
> Ein Heerstraßgraben ist die leidige Cäsur
> Für diesen feinen saubern Alten.
> Er weiß, daß eitler Mut ihm weder ziemt noch frommt:
> So schnäufelt er, und hebt die Hüflein, springt und kommt
> Ans andre Ufer wohlbehalten.
>
> Doch dir, mein flammend Tier [2]), ist sie ein Felsenriß
> Des Sinai; — zerbrecht, Springriemen und Gebiß! —
> Du jagst hinan, da klafft die Ritze!
> Ein Wiehern und ein Sprung! dein Hufhaar blutet, du
> Schwebst ob der Kluft; dem Fels entlockt dein Eisenschuh
> Des Echos Donner und des Kiesels Blitze.

β) Der **Trimeter** oder **Senar** hat nicht wie der Alexandriner eine männliche, sondern eine **weibliche Cäsur**, und zwar fällt diese in der Regel in den dritten Fuß.

◡ –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

---

1) Nämlich der alte Alexandriner, „den Boileau gezäumt und mit Franzosenwitz geschulet“.

2) Der neue Alexandriner, sein „Wüstenroß aus Alexandria“.

Beispiele:

> Du findest alles | nach der Ordnung stehen; denn
> Das ist des Fürsten | Vorrecht, daß er alles treu
> In seinem Hause | wiederkehrend finde, noch
> An seinem Platze | jedes, wie er's dort verließ.
> Denn nichts zu ändern | hat für sich der Knecht Gewalt.
>
> Goethe, Faust II.

Der Trimeter ist der Vers der griechischen Tragödie. Goethe hat ihn im Faust (in der Helena, 2. Teil, 3. Akt), Schiller wiederholt in der Braut von Messina und an einigen Stellen in der Jungfrau von Orleans (Akt 2, Szene 6, 7, 8) angewendet. Doch ist der Vers für die deutsche Tragödie nicht geeignet, ebensowenig wie der trochäische Tetrameter, den Immermann in seinem „Alexis" verwendet hat. Mit Recht sagt Rudolf Gottschall: „Der charaktervolle Dialog des modernen Dramas würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschnüren wollte."

γ) Der neue Nibelungenvers. Er ist in der Mitte durch einen Versabschnitt geteilt; jede Hälfte enthält drei Jamben. Die erste Hälfte hat eine weibliche, die zweite Hälfte eine männliche Endung:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ ‖ ◡ – ◡ – ◡ –

Beispiel:

> In schönen Sommertagen, | wann lau die Lüfte wehn,
> Die Wälder lustig grünen, | die Gärten blühend stehn,
> Da ritt aus Stuttgarts Toren | ein Held von stolzer Art,
> Graf Eberhard der Greiner, | der alte Rauschebart. Uhland.

Der neue Nibelungenvers ist aus dem alten entstanden, bei dem Hebung und Senkung nicht regelmäßig abwechseln, sondern die Senkungen zuweilen auch ganz fehlen können. Genau genommen besteht die Langzeile des Nibelungenverses aus acht Takten, indem am Schlusse jeder Halbzeile eine rhythmische Pause entsteht. Das Schema des Verses ist also eigentlich folgendes:

◡ – | ◡ – | ◡◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – |
In schö | nen Som | merta | gen 𝄽 | wann lau | die Lüf | te wehn | 𝄾 𝄽 |.

Anmerkung 1. Mehr zum Scherz haben deutsche Dichter z. B. Rückert, A. W. Schlegel, auch den griechischen Hinkejambus oder Choliambus nachgebildet. Derselbe ist ein Trimeter, der aber statt des letzten Jambus einen Trochäus hat: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – – ◡.

Beispiel:

> Ein Regentag ist, heißt's in einem Volkswitze,
> Ein Rechentag, an welchem mit dem Brotherren
> Taglöhner, von Feldarbeit ruhend, abrechnen. Rückert.

Anmerkung 2. Nur ganz vereinzelt finden sich in der deutschen Poesie sieben- und achtfüßige jambische Verse. Rückert, Platen, Freiligrath, Dingelstedt, Wilhelm Müller haben sich in solchen Versmaßen versucht. Die Verse lassen sich aber meist in jambische Vierfüße auflösen.

11. Die trochäischen Verse.

a) Einfüßiger trochäischer Vers (trochäischer Einfuß): –́ ⏑. Er kommt, wie der einfüßige Jambus, gewöhnlich nur in Verbindung mit mehrfüßigen Versen vor, z. B.:

Lieblich,
Freundlich,
Schön und herrlich,
Groß und ehrlich,
Reich von Gaben,
Hoch und sehr prächtig erhaben. Kirchenlied.

b) Zweifüßiger trochäischer Vers (trochäischer Zweifuß):

–́ ⏑ –́ ⏑

Bunt von Farben
Auf den Garben
Liegt der Kranz. Schiller, Glocke.

Auf! ihr Brüder!
Ehrt die Lieder!
Sie sind gleich den guten Taten.
Goethe, Deutscher Parnaß.

c) Dreifüßiger trochäischer Vers (trochäischer Dreifuß):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Freiheit, die ich meine,
Die mein Herz erfüllt,
Komm mit deinem Scheine,
Süßes Engelsbild. Schenkendorf.

In der 2. und 4. Zeile wird die letzte Senkung durch eine Pause ausgefüllt (sie sind unvollzählig).

d) Vierfüßiger trochäischer Vers (trochäischer Vierfuß):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus!
Kopf und Arm mit heitern Kräften,
Überall sind sie zu Haus;
Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jede Sorge los;
Daß wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so groß. Goethe, Wanderlied.

Der trochäische Vierfuß ist der dramatische Vers der Spanier und auch der episch-lyrische Vers der spanischen Romanze. Daher hat Herder seinen „Cid" in diesem Versmaß geschrieben. Man hat auch im Deutschen versucht, den trochäischen Vierfuß im Drama zu verwenden, z. B.: *Grillparzer* in der *Ahnfrau*, *Müllner* in der *Schuld*, *Houwald* im *Leuchtturm* usw. Doch eignet er sich nicht für das deutsche Drama. Für erzählende Dichtungen ist er dagegen wohl geeignet. So hat *Scheffel* seinen *Trompeter von Säkkingen* in trochäischen Vierfüßen gedichtet, *Julius Wolff* einzelne Gesänge seines *Tannhäuser*, *Rudolf Gottschall* den letzten Gesang seines *Carlo Zeno*.

e) *Fünffüßiger trochäischer Vers*:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

Kinderchen des holden süßen Frühlings,
Hört, o hört der Mutter treue Warnung:
Wenn ein lauer Winterwest euch heuchelt,
Trauet nicht dem heuchelnd-bösen Mörder. *Herder.*

Wie man den trochäischen Vierfuß den *spanischen Trochäus* nennt, so bezeichnet man den reimlosen fünffüßigen Trochäus als den *serbischen*, weil die serbischen Volkslieder dieses Versmaß haben. — In gereimten trochäischen Fünffüßen ist Schillers Gedicht „Hektors Abschied" gedichtet.

f) *Sechsfüßiger trochäischer Vers*:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

Klage nicht, daß du in Fesseln seist geschlagen,
Klage nicht, daß du der Erde Joch mußt tragen,
Klage nicht, die weite Welt sei ein Gefängnis;
Zum Gefängnis machen sie nur deine Klagen. *Rückert.*

Der ungarische Dichter *Petöfi* hat dieses Versmaß mit großem Glück verwendet.

g) *Siebenfüßiger trochäischer Vers*:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

In trochäischen Siebenfüßen dichtete Rückert seine *Frühlingshymne* und einige Gaselen. Das Versmaß ist schleppend und wird daher wenig verwendet.

h) *Der achtfüßige trochäische Vers*. Dieser Vers kommt namentlich vor als *trochäischer Tetrameter*, mit einem Versabschnitt nach dem vierten Fuße:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall | duldet das Erhab'ne bloß
Und verbannet fast schon alles, | was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, | die so manches Übels Quell,
Preist man Claurens Albernheiten | und verbietet Schillers Tell.
Platen.

Rückert, Platen, Immermann haben den trochäischen Tetrameter im Drama verwendet, Platen außerdem noch in seinem Gedicht „Grab im Busento“, Freiligrath in seinem „Löwenritt“, „Gesicht des Reisenden“, Dingelstedt in seinen „Spaziergängen eines Kasseler Poeten“ usw.

12. Die daktylischen Verse.

a) Der einfüßige daktylische Vers (daktylischer Einfuß): ⏑́ ⏑ ⏑. Er kommt nur in Verbindung mit mehrfüßigen daktylischen Versen vor.

Fröhlicher,
Seliger,
Herrlicher Tag.

Goethe, Klaudine von Villa Bella.

b) Zwei- und mehrfüßige daktylische Verse.

Zweifüßig:

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende,
Heilsam' und übende
Prüfung bestanden.

Goethe, Faust.

Dreifüßig:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?

Schiller, Erwartung.

Vierfüßig:

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.

Schiller, Würde der Frauen.

Fünffüßig:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
Lob' ihn, o Seele, vereint mit den himmlischen Chören.

Kirchenlied.

Sechs- und siebenfüßige daktylische Verse hat Rückert in seiner Übersetzung des indischen Gedichts Gitagowinda gebildet:

Mächtig vom Schauer der Wonne geschüttert, vom Pulse der Liebe durchzittert,
Rings von dem Strahlengewebe juwelenen Schmuckes die Glieder umflittert,
Hari, den einzig Holden, der lang ersehnt die Vereinung,
Sah sie nun, ihn mit den lustaussprechenden Mienen, Anangas Erscheinung.

c) Die wichtigsten daktylischen Verse sind die den Griechen nachgebildeten, nämlich der Hexameter und Pentameter.

Der Hexameter ist ein sechsfüßiger daktylischer Vers. Er ist immer unvollzählig (katalektisch), und der letzte Fuß ist in einen Trochäus oder Spondeus abgekürzt. Auch die vier ersten Füße

können durch Spondeen ersetzt werden, der fünfte Fuß jedoch ist immer ein Daktylus.[1]) Der Hexameter hat also folgende Gestalt:

–́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

Die Hauptcäsur des Hexameters fällt in der Regel in den dritten Fuß, entweder nach der Hebung (männliche Cäsur) oder nach der ersten leichten Silbe des Daktylus (weibliche Cäsur):

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ / ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

oder:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ / ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

Beispiele:

Klar aus Dämmerung stieg | am goldenen Himmel der Maitag
Liebliche Wärm' ankündend, | und leuchtete sanft in die Fenster,
Daß ihr scheibiger Glanz | mit wankendem Schatten des Pfirsichs
Glomm an der Wand und hellte | des Alkovs grüne Gardinen. Voß.

Die Hauptcäsur kann auch ersetzt werden durch eine männliche Cäsur im vierten Fuße, die dann aber immer noch eine männliche Cäsur im zweiten Fuße verlangt. (Man nennt diese Cäsur wohl auch die elegische, während man die Cäsur im dritten Fuße die heroische nennt. Die Cäsur im vierten Fuße darf niemals weiblich sein.)

Beispiele:

Wende dich weg, | wehmütiger Blick, | von der Angst des Erdulders!
Weit hallt's nach, | voll Entsetzens nach | in die Klüfte Gehennas. Klopstock.

Fehlerhaft gebaut ist beispielsweise der folgende Hexameter Platens, weil die Cäsur im vierten Fuße weiblich ist:

Jegliche Silbe | verrate den Dichter | wofern er es ganz ist.

Besonders fehlerhaft ist es, wenn nach dem dritten Fuße ein Abschnitt entsteht, wenn also dort das Wortende mit dem Ende des Versfußes zusammenfällt. Beyer führt in seiner deutschen Poetik als Beispiele fehlerhafter Hexameter folgende Verse an:

Schlecht ist ein solcher Hexameter, | wenngleich richtig geteilet.
Ebenso fehlerhaft | ist ein gedrittelter. | Urteile selber.

---

1) Nur im sogenannten spondeischen Hexameter (Hexameter spondaicus), der aber äußerst selten vorkommt, kann auch der fünfte Fuß ein Spondeus sein, in der Regel steht dann aber im vierten Fuße ein Daktylus. Gegen die Regel, daß der fünfte Fuß ein Daktylus sein müsse, kämpft besonders Minckwitz.

Die Schönheit des Hexameters beruht wesentlich darin, daß die rhythmische Hauptcäsur vorhanden ist und daß Spondeen und Daktylen in freier Wahl gemischt werden. Statt der Spondeen können im Deutschen zuweilen auch Trochäen stehen.[1])

Nebencäsuren, die außer den genannten Cäsuren im Hexameter vorkommen, sind unwesentlich für den Bau dieses Verses. Von diesen sei hier nur die bukolische oder idyllische Cäsur erwähnt. Sie ist nicht eigentlich eine Cäsur, sondern ein Versabschnitt nach dem vierten Fuße und ist nur dann erlaubt, wenn die rhythmische Hauptcäsur regelrecht im dritten Fuße liegt. Ihren Namen hat die Cäsur daher, weil sie hauptsächlich von Idyllendichtern, z. B. von Theokrit u. a., angewendet wurde.

Beispiel:

Was ich ohne dich wäre, | ich weiß es nicht; || aber mir grauet usw.

Näher gerückt ist der Mensch | an den Menschen. || Enger wird um ihn usw.

Schiller.

Der Pentameter ist ein fünffüßiger Vers[2]), welcher durch einen Versabschnitt in zwei gleiche Teile zerfällt, von denen jeder zwei ganze Füße und einen halben enthält. Die ganzen Füße sind Daktylen, der halbe Fuß ist immer eine schwere Silbe. Im ersten Halbverse können statt der Daktylen auch Spondeen (oder Trochäen) gebraucht werden, im zweiten Halbverse dagegen müssen immer Daktylen stehen. Der Bau des Verses ist also folgender:

–́ ◡◡ | –́ ◡◡ | –́ || –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́

Beispiele:

Mach' es wenigen recht, || vielen gefallen ist schlimm.

Was er weise verschweigt, || zeigt mir den Meister des Stils.

Der Pentameter kommt nur in Verbindung mit dem Hexameter vor, und man nennt die Strophe, die aus einem Hexameter und einem Pentameter besteht, das elegische Distichon (Strophe von zwei Zeilen). In Distichen faßten Schiller und Goethe die Xenien und zahlreiche Sprüche ab. Schillers Gedichte: Der Spaziergang, Das Glück, Der Genius, Der Tanz, Der spielende Knabe, Die Geschlechter u. a. sind gleichfalls in Distichen geschrieben.

---

1) Genau genommen ist ja überhaupt der deutsche Spondeus nur ein vollerer Trochäus.

2) Genau genommen ist der Pentameter ein Vers von sechs Takten. Die Senkung des dritten und sechsten Taktes wird durch eine Pause ausgefüllt.

Beispiel:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab. Schiller.

Anmerkung 1. Eine besondere Abart des Hexameters ist der Hexameter mit Auftakt, in welchem Ewald von Kleist seinen Frühling abgefaßt hat. Er gibt dem Hexameter eine Vorschlagssilbe.

Beispiel:

◡ —
Es wälzen sich Wolken voll Feuer aus offnen ehernen Rachen
◡ —
Und donnern und werfen mit Keilen umher. Zerrissene Menschen
◡ —
Erfüllen den schrecklichen Sand. Des Himmels allsehendes Auge
◡ —
Verhüllt sich, die Grausamkeit scheuend, in blaue Finsternis. Siehe
◡ —
Den blühenden Jüngling usw.

Anmerkung 2. Daß unser deutscher Hexameter dem antiken Hexameter keineswegs genau entspricht, leuchtet jedem ein, dem die rhythmischen Gesetze unserer Sprache klar sind. Unser Hexameter hat sich vielmehr nach und nach von dem griechischen Vorbilde losgelöst und ein eigenes, für sich bestehendes Leben erhalten.[1]) Daraus erklärt es sich auch, daß diejenigen deutschen Hexameter immer die schlechtesten sind, die durch sklavische Übertragung der Silbenmaße unmittelbar einem griechischen oder römischen Muster nachgebildet sind, wie z. B. die meisten Hexameter, die Voß in seinen Übersetzungen gebildet hat. Weit besser sind Klopstocks Hexameter, der mehr die über dem Verse schwebende Gesamtharmonie im Auge hat, und namentlich die Goethes und Schillers; denn diese Dichter folgen auch im Hexameter weit mehr der Natur der deutschen Sprache, als den Gesetzen der griechisch-römischen Metrik.[2]) Die moderne Dichtung hat sich von dem Hexameter mehr und mehr abgewandt. Wilhelm Wackernagel sagt in seiner „Geschichte des deutschen Hexameters" (S. IX): „Es geht einmal nicht; so schön es wäre, wenn wir echt antike Verse machen könnten, wir vermögen es nicht, geben wir's auf." Schon Heinrich Heine erklärte sich gegen den deutschen Hexameter, in neuerer Zeit Moritz Haupt, R. Westphal u. a. Besonders nachdrücklich bekämpfen ihn Zille (in seiner „Probe einer neuen Übersetzung der Äneis im Nibelungenversmaße". Leipzig 1863) und Rudolf Aßmus in seiner bereits oben angeführten Schrift.

13. Die anapästischen Verse.

Rein anapästische Verse sind selten, gewöhnlich beginnen sie mit einem Jambus und werden auch zuweilen durch einen Jambus in der Mitte unterbrochen. Man hat zweifüßige bis achtfüßige anapästische Verse.

---

1) Diese Loslösung gibt sich z. B. mit darin kund, daß statt der Spondeen auch Trochäen stehen können, was im Griechischen und Lateinischen durchaus unstatthaft ist.

2) Über Goethes Stellung zum Hexameter vgl. O. Lyon, Goethes Verhältnis zu Klopstock. Abschnitt III. Leipzig 1882, Griebens Verlag.

Beispiele.

Zweifüßig:

◡ ◡ — ◡ ◡ —
Nun im Frühling, ach, ist's
Um die Freuden getan. Goethe.

Dreifüßig:

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt. Schiller.

Vierfüßig:

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Und es wallet und siedet und brauset und zischt.

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Wir schweben, wir wallen auf hallendem Meer,
Auf Silberkristallen dahin und daher;
Der Strahl ist uns Fittich, der Himmel das Dach,
Die Lüfte sind heilig und schweben uns nach.
So gleiten wir, Brüder, mit fröhlichem Sinn
Auf eherner Tiefe des Lebens dahin. Herder.

Der vierfüßige Anapäst kommt von den anapästischen Versen am häufigsten vor. Fünf-, sechs- und siebenfüßige anapästische Verse sind äußerst selten, wohl aber gebrauchten Rückert, Platen, Prutz und Gottschall unvollzählige anapästische Achtfüße, die dem anapästischen Tetrameter des Aristophanes nachgebildet sind und nach dem vierten Fuße einen Abschnitt haben.

Beispiel:

Wie duftet da rings ein gefangener Lenz | aus Vasen, von Nischen, Konsolen
So würzigen Hauch! Der Abend blickt | durch schwere Gardinen verstohlen.
Gottschall, Carlo Zeno.

Die gemischten Versarten.

14. Die trochäisch-jambischen oder choriambischen Verse.

Sie beginnen mit einem Trochäus, in der Mitte stehen Choriamben[1]), der Schluß ist jambisch:

a) Der kleine asklepiadische Vers: Trochäus, zwei Choriamben, Jambus.

— ◡ | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
Schön ist, | Mutter Natur, | deiner Erfind | ung Pracht. Klopstock.

b) Der große asklepiadische Vers: Trochäus, drei Choriamben, Jambus.

— ◡ | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
Laß dein | flügelndes Buch, | zaubr' es Gesang, | zaubr' es Bered | samkeit.
Voß.

---

1) Unter Choriambus verstand die ältere Verslehre einen aus einem Trochäus (Choreus) und Jambus zusammengesetzten Versfuß: — ◡ ◡ —. Wir behalten aus guten Gründen hier die Zerlegung in Choriamben bei.

c) Der glykonische Vers: Trochäus, ein Choriambus, Jambus.

— ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ —
Und ent | schließt sich wie Gott | zu sein. Klopstock.

15. Die daktylisch-trochäischen oder logaödischen Verse.

Die Verse sind daktylische, die entweder bloß einen trochäischen Schluß oder auch einen trochäischen Anfang haben.

a) Der adonische Vers: Daktylus, Trochäus.[1])

— ◡◡ | — ◡
Flammige | Steine. Platen, Der Vesuv im Dez. 1830.

b) Der aristophanische Vers: Daktylus, zwei Trochäen.

— ◡ ◡ | — ◡ | — ◡
Lichte kri | stallne | Tropfen.

c) Der kleinere oder zehnsilbige alkäische Vers: Zwei Daktylen, zwei Trochäen.

— ◡ ◡ ¦ — ◡ ◡ | — ◡ | — ◡
Geh, wenn ich ¦ tot bin, zu | deiner | Schwester.
Klopstock, Der Abschied.

d) Der pherekratische Vers: Trochäus, Daktylus, Trochäus.

— ◡ | — ◡ ◡ | — ◡
Komm in | rötendem | Strahle. Klopstock, Zürchersee.

e) Der sapphische Vers: Zwei Trochäen, ein Daktylus, zwei Trochäen. (Genauer: Der kleine sapphische Vers.)

— ◡ — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ — ◡
Doch mir schrickt im | Busen das | Herz zusammen. Geibel.

— ◡ — ⏓ | — ◡ ◡ | — ◡ — ◡
Manches Landhaus | bietet im | Lenz Genuß dir. Platen.

16. Die daktylisch-jambischen Verse.

Von diesen ist im Deutschen hauptsächlich der größere oder elfsilbige alkäische Vers nachgebildet worden. Er besteht aus

1) Man kann den adonischen Vers auch als einen unvollzähligen daktylischen Zweifüßler auffassen; da wir aber die Benennung „adonischer Vers“ für diesen Vers nur dann anwenden, wenn er in den Nachbildungen griechischer und römischer Strophen erscheint, so rechnen wir ihn zu den gemischten Versarten. Für falsch halten wir es, wenn z. B. Goethes Verse im Faust: „Burgen mit hohen | Mauern und Zinnen“ usw., oder: „Schwindet, ihr dunkeln | Wölbungen droben“ usw., bei denen Goethe gar nicht an ein griechisches Vorbild gedacht hat, als adonische Verse bezeichnet werden; diese Verse sind echt deutsche und zwar daktylische Zweifüßler.

zwei Jamben, von denen der zweite eine überzählige Silbe hat (hyperkatalektische jambische Dipodie), und zwei Daktylen. Statt des letzten Daktylus steht gewöhnlich ein Kretikus.

Der Küster zeigt dann | freundlich dem | Reisenden.
Die kleine Harfe, | rauscht mit dem | roten Band.

Hölty.

Froh kehrt der Schiffer | heim in den | stillen Strom.

Hölderlin.

Die freien deutschen Verse.

17. Der altgermanische epische Vers.

Der altgermanische epische Vers war die reimlose Alliterationszeile oder der Alliterationsvers, der nicht mit dem altdeutschen Reimverse vermischt werden darf, sondern streng von diesem zu scheiden ist. Ursprünglich wurde der deutsche Vers nur nach Hebung und Senkung gemessen, die Silbenzahl kam dabei gar nicht in Betracht. Diese Art zu messen entsprach vollkommen der natürlichen Betonung unserer Sprache, und der Vers geriet auf solche Weise nie mit seinem metrischen Rahmen in Widerspruch. Der altepische Vers der Germanen bestand in einer Langzeile oder Vollzeile, die sich aus zwei Halbzeilen oder Halbversen zusammensetzte, und zwar so, daß die beiden Halbverse durch die Alliteration (s. w. u.) zu der Langzeile verbunden wurden. Die Zahl der Senkungen ist unbestimmt; sie können ganz fehlen; oder es können deren mehrere zwischen zwei Hebungen liegen. Der Vers kann beliebig mit der Hebung oder Senkung beginnen; die vor der Anfangshebung liegende Senkung heißt Auftakt. Lachmann nahm an, daß die Halbzeile des althochdeutschen Alliterationsverses im Hildebrandsliede vier Hebungen, also die ganze Langzeile acht Hebungen besessen habe. Man nennt diese Auffassung die Vierhebungstheorie Lachmanns. An Lachmann schlossen sich zahlreiche Gelehrte an, die seine Theorie nun auch auf andere althochdeutsche Alliterationsgedichte, z. B. auf das Muspilli, anwendeten. Nach der Vierhebungstheorie wird also der Anfang des Wessobrunner Gebetes gelesen: Dat gafrégin ih mit fírahím | fíriwízzo méistá: Das erfuhr ich unter den Menschen als der Wunder größtes.

Der Vierhebungstheorie Lachmanns wurde aber bald die Zweihebungstheorie entgegengestellt, d. h. die Anschauung, daß die Halbverse der altgermanischen Vollzeile nur je zwei Hebungen gehabt hätten. Während Lachmann nur die Verse des Nordischen, Angelsächsischen und Altsächsischen als zweihebig ansah, dehnte zuerst W. Wackernagel die Zweihebungstheorie auch auf die althochdeutsche

Alliterationspoesie und damit auf alle altgermanische Dichtung aus. Weiter ausgebildet wurde diese Theorie namentlich von M. Rieger und anderen Gelehrten. Nach der Zweihebungstheorie, die nach den scharfsinnigen Arbeiten von E. Sievers wohl den Sieg über die Vierhebungstheorie davontragen wird, muß man also den oben angeführten Vers lesen:

Dat gafrégin ih mit fírahim fíriwizzo méista..

Sievers endlich hat die Zweihebungstheorie zur Typentheorie weiter entwickelt, indem er den altgermanischen Alliterationsvers für einen Sprechvers, nicht für einen Gesangsvers erklärte und fünf rhythmische Grundformen oder Typen des Alliterationsverses unterschied, auf die sich alle die mannigfaltigen Formen dieses Verses zurückführen lassen. Der Vortrag des Verses war also nach Sievers rezitativisch, d. h. ein Sprechvortrag mit freier Intonation, also nicht gleichmäßig taktierend und nicht an eine feste Melodie gebunden. In die moderne Dichtung hat den altgermanischen epischen Vers in der Form, wie er im Hildebrandsliede, im Heliand usw. vorkommt, Wilhelm Jordan durch seine Nibelungen wieder eingeführt; er hat in dieser Dichtung auch die alte Form des Stabreims angewendet. Wilhelm Jordan hat sich der Zweihebungstheorie angeschlossen.

Beispiele:

Hölms Hérz stánd still.
Híldĕbrănds Hérz stánd still.

Ich wáge zu wándeln verlássene Wége
Zur férnen Vórzeit únseres Vólkes.
Erwáche denn, Wéise voll Kráft und Wóhllaut,
Die Mútter Natúr germánischem Múnde
Éingebildet und ángebóren,
Wie dráußen im Búsche Dróssel und Búchfink
Lóckruf und Lied von der Méisterin lérnten.

W. Jordan.

Da bríngt er Pérlen,
Den rieselnden Régen, damit sie sich réiche
Gewänder wébe, Wälder und Wíesen,
Und zwíschen den Pérlen, góldig und púrpurn,
Bläulich und bláßgrün und blútrot schímmernd,
Den schönsten der Ringe, den Régenbógen,
Der höchstĕns ăls ĕin Hálbkreis prángen dărf ăm Himmel.

W. Jordan.

Móndbeléuchtet sich hálben Léibes
In die línde Lúft der Hérbstnacht erhébend
Spielten sie Häschens, gáben sich dĭe Hände,
Schwámmen im Rhéin einen ráuschenden Réigen,
Plätscherten mĭt dĕn Schwéifen und pláuderten geschwätzig.

W. Jordan.

18. Der altdeutsche Reimvers.

Der altdeutsche Reimvers war sicher vierhebig. Nach Lachmann ist der altdeutsche Reimvers nichts anderes als die Fortsetzung der alliterierenden Halbzeile der altgermanischen Epik. Dieser Auffassung sind vor allem Sievers und Paul entgegengetreten. Nach ihnen schließt sich der Rhythmus des altdeutschen Reimverses vielmehr an den lateinischen Hymnenvers an, eine Anschauung, die besonders dadurch gestützt wird, daß die Strophe Otfrieds der gewöhnlichen Hymnenstrophe gleich ist. (Über Otfried s. d. Literaturgeschichte, sowie Poetik S. 133, Anm.) Doch war der altdeutsche Reimvers in seinem rhythmischen Bau keineswegs eine bloße Übertragung des lateinischen Hymnenverses, sondern er entstand durch eine Anpassung des altgermanischen Verses an den lateinischen Hymnenvers, indem Otfried von den mannigfachen Formen des alten Alliterationsverses die auswählte, die sich einer Hymnenmelodie am besten unterlegen ließen. Beispiele des altdeutschen Reimverses und der Strophe Otfrieds s. S. 139.

Der vierhebige Halbvers, wie er im altdeutschen Reimverse vorliegt, gewann aber in späterer Zeit ein eigenes Leben, namentlich im Volksliede. Von da drang er in unsere klassische und romantische Dichtung ein, wo den freien vierhebigen Vers Heinrich Heine, Schiller und Goethe u. a. verwenden. Diese Dichter haben ihn in mannigfache Strophen gruppiert. Einige Balladen Schillers, z. B.: Der Taucher, Der Graf von Habsburg, Die Bürgschaft[1]), und Goethes, z. B.: Der Erlkönig, sowie zahlreiche Lieder Heines, zeigen dieses Versmaß. Auch im Faust verwendet Goethe den freien vierhebigen Vers (s. S. 126). Diese Dichter lassen aber Hebung und Senkung abwechseln und gehen in der Senkung gewöhnlich nicht über zwei Silben hinaus.

Beispiele:

Da zéigte mir Gótt, zu dém ich rief,
In der höchsten, schrécklichen Nót,
Aus der Tiefe rágend ein Félsenriff,
Das erfáßt' ich behénd und entránn dem Tód
Und da híng auch der Bécher an spitzen Korállen,
Sónst wär ĕr ĭns Bódenlóse gefállen. Schiller.

Wer réitet so spät durch Nácht und Wínd?
Es íst der Váter mit séinem Kínd.
Er hát den Knáben wóhl in dem Árm,
Er fáßt ihn sícher, er hält ihn wárm. Goethe.

---

1) Auch die regelmäßiger gebauten Balladen Schillers haben fast durchgängig vierfüßige Verse.

Was tréibt dich umhér in der Frühlingsnácht?
Dú hast die Blúmen tóll gemacht,
Die Véilchen sínd erschrócken!
Die Rósen, sie sínd vor Schám so rót,
Die Lílien, sie sínd so bláß wie der Tód,
Sie klágen und zágen und stócken. Heine.[1]

Schon der altdeutsche lyrische Vers (der Vers der Minnesinger) war in der Blütezeit vorwiegend so gebaut, daß Hebung und Senkung abwechselten und daß die Senkungen nicht mehr fehlen konnten; nur der Anfang des Verses konnte mit oder ohne Auftakt gebildet werden; doch wurden meist die einander entsprechenden Verse einer Strophe auch hinsichtlich des Auftaktes gleichgebildet. Die Zahl der Hebungen war verschieden, in den einander entsprechenden Versen war sie gewöhnlich gleich.

Beispiel:

Nún ĭst gár, zĕrgángĕn
Dĕr Wintĕr kált,
Mĭt Láubĕ stéht bĕfángĕn
Dĕr grünĕ Wáld.
Wónnĭglích
In süßĕr Stimmĕ fréudĭglích
Sĭngt mánchĕr Vógĕl zúm Empfáng dĕs Máiĕn.
Sŏ lóbĕn wír dĕn Réihĕn.

Neidhart von Reuenthal.

Auch in der freiesten Behandlung, die der deutsche Hebungsvers durch Goethe, Heine u. a. erfahren hat, hat man die Abwechselung von Hebung und Senkung festgehalten und in der Regel die Zahl von zwei Silben in der Senkung nicht überschritten. Diese freieste Behandlung erfährt der Vers in rhythmischen Gebilden, die weder Alliteration, noch Reim, noch regelmäßige strophische Gliederung haben. In dieser Form kann der Vers auch weniger oder mehr als vier Hebungen haben. Goethes Gedichte: Harzreise im Winter, Grenzen der Menschheit, Mahomets Gesang, An Schwager Kronos, Prometheus[2]) u. a., zeigen diese Form, ebenso Schillers Schlacht, Heines Zyklus Die Nordsee, Otto Bancks Gedicht: Die Kunst, Viktor Scheffels Bergpsalmen, Geibels Gedicht: An den Schlaf u. a.

---

1) Die unvergleichliche Anmut der meisten Heineschen Verse erklärt sich zum großen Teile daraus, daß sie der natürlichen Betonung unserer Sprache vollkommen gerecht werden. Ihr sogenannter nachlässiger Bau besteht gerade in der strengsten Befolgung der natürlichen Betonungsgesetze der deutschen Sprache.

2) Klopstock zuerst bildete solche freie Rhythmen, die er als Oden bezeichnete, „welche in jeder Strophe das Silbenmaß verändern". Goethe hatte sie von Klopstock gelernt.

Beispiel:

Es wütet der Sturm,
Und er peitscht die Wellen,
Und die Wellen, wutschäumend und bäumend,
Türmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weißen Wasserberge,
Und das Schifflein erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgähnende Flutabgründe.

Heine, Sturm.

Die Sonnenlichter spielten
Über das weithinrollende Meer;
Fern auf der Reede glänzte das Schiff,
Das mich zur Heimat tragen sollte;
Aber es fehlte an gutem Fahrwind,
Und ich saß noch ruhig auf weißer Düne
Am einsamen Strand.
Und ich las das Lied vom Odysseus,
Das alte, das ewig junge Lied,
Aus dessen meerdurchrauschten Blättern
Mir freudig entgegenstieg
Der Atem der Götter,
Und der leuchtende Menschenfrühling
Und der blühende Himmel von Hellas.

Heine, Poseidon.

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn!
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Goethe, Prometheus.

Anmerkung. Wilhelm Jordan hat nachzuweisen versucht, daß auch der jambische Fünffuß der Schillerschen Dramen ein freier rhythmischer Vers von vier Hebungen sei, bei dem die Taktzahl wechsele. Beyer tritt in seiner Poetik dieser Auffassung bei, doch sprechen gewichtige Gründe dagegen.

19. Die freien Reimverse.

Die freien Reimverse[1]) oder „kurzen Reimpaare" sind vierhebige Verse, von denen immer zwei durch den Reim verbunden sind. Das

1) Der Name Knüttelverse ist höchstens für die niedrigsten Formen derselben zu billigen, sonst aber zu verwerfen.

mittelhochdeutsche höfische Epos bediente sich dieses Versmaßes, das gleichfalls auf den vierhebigen Halbvers Otfrieds zurückgeht. Da es später von den Meistersingern und namentlich von Hans Sachs angewandt wurde, so heißen diese Reimpaare auch Hans Sachsische Verse. Goethe hauptsächlich hat sie wieder zu Ehren gebracht dadurch, daß er sie in seinem Faust gebraucht. Auch Schiller verwendete sie in Wallensteins Lager.

Beispiel:

Wénn ich so sáß bei éinem Gelág,
Wo máncher sích berühmen mág,
Und die Geséllen mir den Flór
Der Mägdlein láut gepríesen vór,
Mit vollem Glas das Lob verschwemmt:
Den Ellenbogen aufgestemmt
Saß ich in meiner sichern Ruh,
Hört' all dem Schwadronieren zu.
Und streiche lächelnd meinen Bart
Und kriege das volle Glas zur Hand
Und sage: Alles nach seiner Art!
Aber ist éine im ganzen Land,
Die meiner trauten Gretel gleicht,
Die meiner Schwester das Wasser reicht?
Top! Top! Kling! Klang! Das ging herum!
Die einen schrien: er hat recht,
Sie ist die Zier vom ganzen Geschlecht!
Da saßen alle die Lober stumm. Goethe, Faust.

20. Der Vortrag des Verses.

Beim Vortrag des Verses ist als Hauptregel festzuhalten, daß überall, wo der Versakzent mit dem Wortakzent in Widerspruch steht, nach dem Wortakzent zu betonen ist.[1]) Man sucht den Widerspruch durch eine schwebende Betonung auszugleichen, indem man den Versakzent etwas zurücktreten läßt, den Wortakzent aber hervorhebt. Der folgende Pentameter Platens:

´ ◡ ◡ ´ — ´ | ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´
Während des Meers Abgrund | klar wie ein Spiegel erscheint

muß gesprochen werden:

Während des Méers Ábgrund klár usw.

Die Silbe ab trägt als Bestimmungswort den Hauptton, während der Vers den Hauptton auf „grund" legt. Die Silbe „grund" erhält nun beim Sprechen den Nebenton, „ab" den Hauptton.

---

1) Schon Otfried bezeichnete in seinem Evangelienbuch in solchen Fällen den Wortakzent, nicht den Versakzent.

Die Verse Schillers:

> Still trauernd nehmen ihre Kränze
> Die Schwestergöttinnen vom schön gelockten Haar,

haben folgendes Metrum:

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡
◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

Wir müssen sie aber sprechen:

◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡
◡ –́ ◡ — ◡ ◡ ◡ –́ ◡ — ◡ –́

Darin, daß mitunter der Versakzent mit dem Wortakzent in Widerspruch tritt, erblicken viele Ästhetiker eine besondere Schönheit des Verses; namentlich an dem Schillerschen Bühnenverse wird diese Schönheit gerühmt. Selbstverständlich darf der Wortakzent nicht so weit überwiegen, daß dadurch der Vers völlig zerstört und ein bloßer prosaischer Rhythmus erzeugt würde; der metrische Rahmen des Verses muß dabei immer fühlbar bleiben.

C. Der Reim.

21. Die verschiedenen Formen des Reimes.

Der Reim ist ein Gleichklang, der durch die Wiederkehr eines oder mehrerer Laute, die dieselbe Stellung im Worte haben, hervorgebracht wird, niemals aber das ganze Wort umfassen darf. Die gleichklingenden Laute stehen entweder im Anfange, in der Mitte oder am Ende des Wortes. Der Gleichklang im Anlaute heißt **Anreim** oder **Alliteration** (z. B. Lust und Liebe), der Gleichklang des Stammvokals (in der Mitte des Wortes) wird **Vokalreim** oder **Assonanz** genannt (z. B. Bach und Tal). Sind außer den Vokalen zweier Silben von verschiedenem Anlaut auch die auf die Vokale folgenden Endkonsonanten dieser Silben gleich, so entsteht der **Endreim** oder **Vollreim**, den man schlechtweg Reim nennt, und an den man vorwiegend bei diesem Worte denkt (z. B.: **Gut** und **Blut**).

22. Die Alliteration.

Die Alliteration ist allen germanischen Völkern ursprünglich gemeinsam, sie findet sich ebenso in unserer althochdeutschen wie in der altniederdeutschen, angelsächsischen und skandinavischen Poesie. Der alte Alliterationsvers war so gebaut, daß die bedeutsamsten Wörter des Verses die Alliteration trugen; die Wörter nannte man die **Stäbe** des Verses (altnordisch *stafir*). Daher heißt die Alliteration auch **Stabreim**. Die Hauptgesetze des Alliterationsverses sind folgende:

a) Nur die Hebungen sind Träger der Alliteration, niemals die Senkungen, z. B.: Ich wage zu wandeln verlassene Wege. — In folgenden Versen (von Fouqué): „Méistrin, mach áuf, tritt her zu uns Männern! Hier dráußen, die zwéi, du kénnst sie gút" können die Wörter: mach, die, du nicht Träger der Alliteration sein, weil sie in der Senkung stehen. Diese Stabreime sind also falsch gebildet.

b) Nur die Stammsilben sind Träger der Alliteration, die Vorsilben kommen nicht in Betracht, z. B.: Erwache denn, Weise, voll Kraft und Wohllaut.

c) Alle Vokale alliterieren vermöge des gleichen Stimmeinsatzes unter sich, z. B.: Einst das Ufer des Eilands aufstieg. Die Verschiedenheit der alliterierenden Vokale gilt sogar als besondere Schönheit.[1])

d) Alle gleichen Konsonanten alliterieren untereinander, gleichviel ob sie allein oder am Anfang einer Konsonantenverbindung stehen, z. B.: binden und brennen; gingen und griffen; bläulich und blaßgrün und blutrot schimmernd. Die Konsonantenverbindungen sp, st und sch dagegen alliterieren nur wieder mit sp, st und sch. Also nicht: sahen und spielten. Das ist keine Alliteration.

e) Gewöhnlich erhält der vierhebige Vers zwei oder drei Stäbe, in jedem Halbverse einen (1 : 1), oder zwei in dem ersten, einen in dem zweiten Halbverse (2 : 1). Der Hauptstab verbindet sich regelmäßig mit der ersten Hebung des zweiten Halbverses. Im zweiten Halbverse wird Doppelalliteration (der beiden Hebungen) gemieden. Steht im ersten Halbverse nur ein Stab, so wird er mit der stärkeren der beiden Hebungen verbunden. Beispiele: So schloß die Schlaue mit Schlangenarglist. Den schönsten der Ringe, den Regenbogen u. a. Bei Wilhelm Jordan, der die Regeln altgermanischer Alliteration noch nicht so kennen konnte, wie sie heute klar erkannt vorliegen, finden sich natürlich vielfache Abweichungen von diesen Regeln, z. B.: Und ruft noch im Sterben mit lauter Stimme. — Auch alle vier Hebungen können bei Jordan alliterieren, z. B.: Feuriger Firnmet füllt sie funkelnd. — Zuweilen kommen zwei verschiedene Alliterationen in einem Verse vor, indem je eine Hebung der ersten Vershälfte mit einer Hebung der zweiten alliteriert. Diese Form heißt gekreuzte Alliteration, z. B.: „Da sticht sie dem Hengst ihren Stahl bis ins Herz"; oder „Und während er stirbt mit stolzem Gewieher". Diese gekreuzte Alliteration findet sich bereits im Altgermanischen gewöhnlich in der Form a b a b; ob sie aber da als bewußte Kunstform angewendet wurde, ist neuerdings bezweifelt worden.

Die umfassendste ältere deutsche Alliterationsdichtung ist der altsächsische Heliand, auch das Hildebrandslied und andere

---

1) Jordan führt aus, daß ein Vorhauch (wie der griechische spiritus lenis) vor den anlautenden Vokalen die Alliteration bewirkt habe.

altgermanische Dichtungen zeigen diese Form. In neuerer Zeit haben namentlich Fouqué, Wilhelm Jordan und Richard Wagner (Der Ring des Nibelungen) den Alliterationsvers angewendet. Über die Alliteration, die zur bloßen Erhöhung des Wohllautes dient, vgl. die Stilistik S. 16.

23. Die Assonanz.

Die Assonanz dient meist der Lautmalerei, z. B.:

Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

Goethe, Hochzeitslied.

Zuweilen wird sie auch in geregeltem Wechsel am Versschlusse verwendet, z. B.:

Die Vögel.

Wie lieblich und fröhlich
Zu schweben, zu singen,
Von glänzender Höhe
Zur Erde zu blicken!
Die Menschen sind töricht,
Sie können nicht fliegen.
Sie jammern in Nöten,
Wir fliegen gen Himmel.
Der Jäger will töten,
Denn Früchte wir picken,
Wir müssen ihn höhnen
Und Beute gewinnen.

Fr. Schlegel.

24. Der Reim.

Der Reim, dieser holde, sinnerfreuende Schmuck unserer Sprache, ruht seinem Wesen nach auf dem Streben, ähnliche Vorstellungen durch ähnlich klingende Wörter miteinander zu verbinden. So sagen wir statt: Gut und Leben, lieber Gut und Blut, oder statt: schalten und herrschen, lieber schalten und walten usw. Die alte Spruchweisheit unseres Volkes wußte auf diese Weise ihren Erfahrungssätzen Kraft und Rundung zu geben. Das eigentliche Leben unserer Sprache hat sich auf die Stammsilben zurückgezogen, die nun überall mit ihren volleren Vokalen hervorleuchten und namentlich in den Ablautreihen den Reim geradezu herausfordern; daraus erklärt es sich, daß sich der Reim in natürlicher und ungezwungener Weise mit dem rhythmischen Gange unseres deutschen Verses verbindet. Wie bei den Griechen die feststehende Quantität der Silben, so ist bei uns der Reim das musikalische Element des Verses. Das deutsche Lied namentlich, das erst im Gesang zu seinem vollen Leben erwacht, fordert daher unbedingt den Reim und kann ohne ihn nicht gedacht werden. Unsere Poesie ist der ganzen Natur unserer Sprache nach

von Haus aus auf den Reim gestellt und wird sich desselben nie entschlagen können.[1])

Töricht ist es daher, den Reim als eine bloße Spielerei, als einen leeren Schellenklang zu betrachten. Er bildet vielmehr einen wichtigen Bestandteil der poetischen Form unserer Rede. Sein Zweck ist ein doppelter: a) er gibt dem Verse einen bestimmten Abschluß und ist daher ein wichtiges Mittel, die Einheit der rhythmischen Gliederung zu befördern; b) er hebt, da er mit seinem Klange den ganzen Vers beherrscht, die in den Reimwörtern enthaltenen Begriffe mit sinnlicher Kraft hervor.

Für den Gebrauch des Reimes ergeben sich daher folgende Regeln:

a) Der Reim steht am Schlusse des Verses oder Halbverses, z. B.:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Goethe.

Viel Wunderdinge melden die Mären alter Zeit
Von preiswerten Helden von großer Kühnheit.

Nibelungenlied.

Binnenreime kommen häufig vor, sie haben aber nur eine stilistische Bedeutung wie die alliterierenden und reimenden Formeln in der prosaischen Rede, z. B.:

Nun dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal.
Dann folget ein singendes, klingendes Chor.'

Goethe.

Anfangsreime sind leere Spielerei. Nichts schadet der Kunstform der poetischen Rede mehr als bloße Reimkünste. Konrad von Würzburg dichtete ein Lied, in dem jedes Wort reimte, eine völlige Geschmacksverirrung.

b) Das Reimwort muß immer in der Hebung stehen, z. B.:

Zwischen dem Alten,
Zwischen dem Neuen
Hier uns zu freuen
Schenkt uns das Glück,
Und das Vergangene
Heißt mit Vertrauen
Vorwärts zu schauen,
Schauen zurück.

Goethe, Zum neuen Jahr.

---

1) Der heftigste Gegner des Schlußreimes ist Wilhelm Jordan, der an seine Stelle die Alliteration gesetzt wissen will. Diese falsche Anschauung Jordans entspricht durchaus nicht dem Geiste der deutschen Sprache.

c) **Der Träger des Reimes ist vorzugsweise die Stammsilbe**, z. B.:

> Bald sah ich mich von Wolken wie umgossen
> Und mit mir selbst in Dämmrung eingeschlossen.
>
> Goethe, Zueignung.

Nur in zusammengesetzten Wörtern kann zuweilen auch eine Nachsilbe, die in der Hebung steht, den Reim tragen, z. B.:

> Märchen noch so wunderbar
> Dichterkünste machen's wahr. Goethe.

d) **Die Reimwörter müssen Fülle und Wohllaut haben, in aufeinanderfolgenden Reimen muß möglichster Wechsel der Vokale herrschen.** Vgl. S. 42 das Gedicht: Über allen Gipfeln usw., das einen wunderbaren Wohllaut der Reime zeigt. — Zuweilen wird ein Reim durch eine Strophe, oder auch durch ein ganzes Gedicht hindurchgeführt; das kann von guter Wirkung sein, wenn eine Stimmung, die durch das ganze Gedicht geht, nachdrücklich hervorgehoben werden soll (wie z. B. in Goethes „Nachtgesang") oder wenn ein Gedanke in immer neuen Bildern und Wendungen veranschaulicht wird (wie in den Gaselen u. ähnl.); meist aber wirkt es ermüdend und wird zu bloßer Reimtändelei.

e) **Die Reimwörter dürfen nicht mit dem natürlichen Redeton in Widerspruch stehen**, wie z. B. in den Versen:

> Kommst du vor
> Nacht ans Tor.
>
> Prächtig noch in Trümmern hehr,
> Mit Moskee und Marmorbade,
> Wie ein Märchenpalast der
> Sultanin Scheherezade. Freiligrath.
>
> Dem Wandersmann gehört die Welt
> In allen ihren Weiten,
> Weil er kann über Tal und Feld
> So wohlgemut hinschreiten. Rückert.
>
> Gegner doppelt überlegen
> Ausgerüstet mit zwiefalter
> Waff' als Dichter und Sachwalter. Rückert.

f) **Der Reim muß immer ein wichtiger Träger des Sinnes sein.** Dies ist die Hauptregel; der Hörende wird immer die Vorstellung am nachdrücklichsten erfassen, die sich ihm im Reim so eindringlich darstellt; ist nun diese Vorstellung eine nebensächliche, für den Gedankengang bedeutungslose, so empfindet der Hörer dasselbe Mißbehagen, das ihm eine falsche Betonung einflößt. Der Reim erscheint leer, nichtssagend und deshalb entbehrlich; wir möchten

solche Reime als taube Reime bezeichnen. Enthalten dagegen die Reimworte zugleich die für die Stimmung, den Gedankengang usw. wichtigsten Vorstellungen, so werden sie mächtige Bundesgenossen des Rhythmus und verleihen dem Verse unvergleichliche Schönheit und Kraft. Der Meister in der Behandlung des Reimes ist Goethe. Man lese das Gebet Gretchens im Zwinger: „Ach neige, du Schmerzensreiche usw." oder den Geistergesang: „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben usw." und ähnliche Stellen im Faust, um ganz zu empfinden, in wie wunderbarer Weise er den Reim in den Dienst der Stimmung und des Gedankens zu stellen weiß. Als Faust die Heilige Schrift übersetzen will, grübelt er über die rechte Wiedergabe des ersten Verses des Johannesevangeliums nach. Die entscheidenden Worte, die den Gedankengang Fausts darstellen: „das Wort, der Sinn, die Kraft, die Tat" stellt Goethe in den Reim. — Dagegen sind Reime wie die folgenden völlig zu verwerfen:

Mittler der beiden Welten komm
Auf Schlummerwogen gegangen;
Traumgott, löse die Seele vom
Hangen, Langen und Bangen. — Rückert.

In deinem Namen freu' ich mich,
Daß endlich du, o Sonne, dich
Entschließest nun zu scheinen.

Austern, Lachse, Frösche, Schnecken,
Sind vor andre, nicht vor mich.
Speisen, die zu künstlich schmecken,
Sind der Nahrung hinderlich. — Daniel Stoppe.

Nicht zu billigen ist es ferner, wenn der Reim das Reimwort zerreißt, z. B.:

Hans Sachs war ein Schuh-
-Macher und Poet dazu.

Diese meister-
Losen Geister. — Rückert.

g) Die Reime müssen rein sein, d. h. die reimenden Vokale und Konsonanten müssen möglichst gleich sein. Vor allem müssen die Vokale von gleicher Quantität sein[1]), man kann nicht Roß und Stoß, Schluß und Gruß, litt und zieht usw. reimen. Auch der Klang der Laute muß möglichst gleich sein, ü und i, ö und e usw. geben im allgemeinen keinen guten Reim. Reime

1) Man sieht, wie hier sofort die Silbenquantität eine prinzipielle Bedeutung gewinnt, der deutlichste Beweis für unseren oben aufgestellten Satz, daß der Reim, wie bei den Griechen die feststehende Silbenquantität, das musikalische Element des deutschen Verses ist.

der letzteren Art finden sich häufig bei Goethe und Schiller; es erklärt sich das aus ihrer oberdeutschen Mundart. Über dem Streben nach Reinheit des Reimes darf man die höheren Forderungen nicht vergessen. Treffend sagt daher Goethe:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt;
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime wert.

Anmerkung. Der Reim ist von außen zu uns gekommen. Er findet sich schon lange vor dem neunten Jahrhundert bei den Iren, Franzosen, Italienern und Spaniern; wahrscheinlich kam er mit italienischen oder französischen Liedern und Tänzen in jener Zeit zu uns, in der auch zahlreiche romanische Fremdwörter bei uns Eingang fanden. Die lateinische Volkspoesie, christliche Hymnen und Gesänge bedienten sich schon lange vor Otfried des Reimes, aber erst dieser führte ihn in umfassenderer Weise durch sein Evangelienbuch in unsere Dichtung ein. Dies ist eine Evangelienharmonie in fünf Büchern, die dieser Benediktinermönch um 870 zu Weißenburg verfaßte. Durch die Einführung des Reimes befreite er unsere Sprache von dem Banne der altertümlichen festgeprägten Stabreimformeln, die aus der altheidnischen Vorzeit unseres Volkes überliefert waren und wegen ihrer Starrheit den Ausdruck eigenartiger persönlicher Empfindung und damit die selbständige Hingabe des Gefühls an irgendeinen poetischen Stoff hemmten.

25. Die Arten des Reimes.

Hinsichtlich der Silbenzahl unterscheidet man ein- und zweisilbige Reime; die einsilbigen Reime nennt man männliche oder stumpfe, z. B.: Gestalt, Gewalt; recht, schlecht usw., die zweisilbigen Reime heißen weibliche oder klingende, z. B.: Lieder, wieder; geben, leben usw. Dreisilbige oder gleitende Reime sind selten; sie finden sich nur in daktylischen Versen, z. B.:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.
Goethe, Faust.

Besteht ein Reim aus zwei Wörtern, so heißt er Doppelreim, z. B.:

Heute kamen die Klanggeister
Meiner persischen Sangmeister,
Die mich hatten geflohn lange,
Wie vor'm ernsteren Ton bange,
Oder nur mich besucht hatten,
Ähnlich streifenden Fluchtschatten.
Rückert, Die Klanggeister.

Die Doppelreime finden sich fast nur in orientalischen Dichtungsformen (in Gaselen, Makamen usw.). Sie machen leicht den Eindruck leerer Reimspielerei.

Sind die beiden reimenden Wörter ihrem Laute nach völlig gleich, so entsteht ein rührender Reim (auch identischer Reim genannt). Gewöhnlich ist die Bedeutung der Wörter verschieden, z. B.:

Nun sitz' ich beim Weine,
Doch seufz' ich und weine.

O Feldherrnamt, wie grausend!
Um mich, den Feldherrn, her
Gelagert sind die Tausend,
Ein großes Schmerzensheer.

Aber auch:

Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz;
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz!

Schiller, Ritter Toggenburg.

Die rührenden Reime sind keine wirklichen Reime mehr; sie kommen daher auch fast nur in Verbindung mit wirklichen Reimen vor, namentlich in Gaselen.

Beispiele:

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich. Goethe.

Laß andre mit Schwert und Lanze streben,
Nach Macht und Herrschaft, Ruhm und Glanze streben.
Ich sage dir, nach welchem Preis du ringen
Sollst einzig und nach welchem Kranze streben. Rückert.

usw.

Man nennt diese Verbindung des wirklichen Reimes mit dem rührenden gewöhnlich kurz den Gaselenreim.

Hinsichtlich der Reimstellung oder der Folge der Reimverse unterscheidet man gepaarte, verschlungene und unterbrochene Reime. Die gepaarten Reime haben die Form aa bb usw., z. B.:

Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule! (a)
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle; (a)
Auch bin ich weit davon entfernt, (b)
Daß ich von Toten was gelernt." (b)
Das heißt, wenn ich ihn recht verstand: (c)
„Ich bin ein Narr auf eigne Hand!" (c) Goethe.

Die verschlungenen Reime sind entweder wechselnd (abab) oder eingeschlossen (abba).

Beispiele:

Mit jedem Schritt wird weiter (a)
Die rasche Lebensbahn, (b)
Und heiter, immer heiter (a)
Steigt unser Blick hinan. (b) — Goethe, Bundeslied.

Eines schickt sich nicht für alle! (a)
Sehe jeder, wie er's treibe, (b)
Sehe jeder, wo er bleibe, (b)
Und wer steht, daß er nicht falle. (a)
Goethe, Beherzigung.

Zuweilen wechseln auch drei oder vier Reime: abc, abc, abcd, abcd. Unterbrochene Reime sind solche, die durch eine reimlose Zeile getrennt werden, z. B.:

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen;
Das war mein Sinn. — Goethe, Gefunden.

D. Die Strophe.

26. Begriff der Strophe.

Wie der Vers mehrere Versfüße, so vereint die Strophe mehrere Verse zu einer größeren rhythmischen Einheit. Eine Strophe muß daher mindestens aus zwei Versen bestehen; sie kann jedoch auch aus zwanzig und mehr Verszeilen zusammengesetzt sein. Die gebräuchlichsten Strophen sind jedoch die, welche vier bis zwölf Verse umfassen.

Anmerkung 1. Strophe ist ein griechisches Wort (στροφή, d. i. Wendung, von στρέφειν, wenden); es bezeichnet ursprünglich die Wendung des singenden und tanzenden griechischen Chores und dann den Abschnitt des Chorgesanges, der während einer solchen Wendung gesungen wurde. Die Griechen unterschieden Strophe, Antistrophe (d. i. Gegenstrophe) und Epode (d. i. Schlußgesang). — Der deutsche Name für Strophe ist Gesätz, der französische couplet.

Anmerkung 2. Die Volkssprache gebraucht die beiden Ausdrücke Vers und Strophe gerade im umgekehrten Sinne und nennt z. B. eine Kirchenliedstrophe, die aus sechs Verszeilen besteht, einen sechsstrophigen Gesangbuchvers.

27. Bau der Strophe.

Man vereinigt mehrere Verse zu einer Strophe hauptsächlich a) durch Verschlingung der Reime, b) durch Wechsel zwischen

männlichen und weiblichen Reimen oder zwischen gereimten und reimlosen Zeilen und c) durch Verlängerung oder Verkürzung einer Zeile, z. B.:

a) Es hat mich erbarmt
Des Negervolks Schmerz
Und plötzlich erwarmt
Mein frostiges Herz.

A. Graf v. Württemberg, Lieder des Sturmes.

Horch, welch wundersames Klingen
Hebt sich über Tal und Hügel,
Will sich weit und weiter schwingen
Unsichtbar auf Seraphsflügel.

Ernst Scherenberg, Friede.

b) Ich saß noch spät in meinem Zimmer,
Studierend bei der Lampe Schimmer,
Und ob mein Auge müd' und matt,
Wandt' ich doch emsig Blatt um Blatt.

Sturm, Frühlingsgespenster.

Es färbte sich die Wiese grün,
Und um die Hecken sah ich's blühn;
Tagtäglich sah ich neue Kräuter,
Mild war die Luft, der Himmel heiter:
Ich wußte nicht, wie mir geschah,
Und wie das wurde, was ich sah.

Novalis, Wunder.

Wie der Mond sich leuchtend dränget
Durch den dunkeln Wolkenflor,
Also taucht aus dunkeln Zeiten
Mir ein lichtes Bild hervor.

Heine, Rheinfahrt.

c) Auf, ihr Distichen, frisch! Ihr muntern, lebendigen Knaben!
Reich ist Garten und Feld! Blumen zum Kranze herbei.

Goethe, Frühling.

Die Stadt Mohrin hat immer acht,
Guckt in den See bei Tag und Nacht.
Kein gutes Christenkind erleb's,
Daß los sich reiß' der große Krebs!
Er ist im See mit Ketten geschlossen unten an,
Weil er dem ganzen Lande Verderben bringen kann.

Kopisch, Der große Krebs im Mohriner See.

Gewöhnlich sind die verschiedenen Arten der Strophenbildung vereinigt, z. B.:

Freiheit, die ich meine,
Die mein Herz erfüllt,
Komm mit deinem Scheine,
Süßes Engelsbild.

Schenkendorf.

An den Rhein, an den Rhein, zieh' nicht an den Rhein,
Mein Sohn, ich rate dir gut:
Da geht dir das Leben zu lieblich ein,
Da blüht dir zu freudig der Mut.
Simrock.

In dem ersten Beispiele sind die Reime verschlungen, es wechseln aber zugleich weibliche und männliche Reime. In dem zweiten Beispiele wechselt ein Vers von vier Hebungen mit einem von drei Hebungen, zugleich sind die Reime verschlungen usw. — Zuweilen wird der Abschluß der Strophe durch einen in allen Strophen wiederkehrenden Teil, der aus einem Verse oder auch aus mehreren bestehen kann, hervorgehoben. Diesen wiederkehrenden Teil der Strophe nennt man Refrain oder Kehrreim, z. B.:

So denkt er denn: wie fang' ich's an?
Ich dreh' mich um, so ist's getan —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Da hat er flink sich umgedreht,
Und wie es stund, es annoch steht —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.
usw.
Chamisso, Tragische Geschichte.

Zuweilen steht der Refrain außer am Schlusse auch noch in der Mitte des Verses, wie in Goethes „Heideröschen", oder er besteht nur in der Wiederholung der Schlußworte des Verses, wie in Uhlands „Glück von Edenhall".

Bei mehr als vierzeiligen Strophen können noch in der zweiten Hälfte der Strophe die Veränderung der Reimstellung oder der Eintritt eines neuen Reimes als Mittel der Strophenbildung hinzukommen, z. B. bei den Strophen in Schillers „Kranichen des Ibykus" oder in der folgenden Strophe:

Ein Bilderbuch war einst mein Glück
In froher Kindheit stillen Tagen;
Noch denk' ich gern daran zurück,
Noch seh' ich's vor mir aufgeschlagen.
Gleich rosigen Gewölben, schnell
Im Ost aufglühenden, entfalten
So heilig schön, erinn'rungshell,
Getaucht in einen Strahlenquell,
Sich mir die Reihen von Gestalten.
Krais, Das Bilderbuch.

Die achtzeiligen Strophen erscheinen oft aus zwei gleichgebauten vierzeiligen zusammengeschoben; die beiden Hälften werden aber gewöhnlich durch die Einheit des Gedankens oder der Stimmung, die sich in der Strophe ausspricht, innig verbunden. Man vergleiche z. B. Goethes Gedicht: Der Fischer.

Die mittelhochdeutschen Lyriker bauten ihre Strophen streng dreiteilig auf, diese bestanden aus zwei völlig gleichen **Stollen** und dem **Abgesang**, der gewöhnlich reicher gegliedert war, z. B.:

1. **Stollen:** Wenn die Blumen aus dem Grase dringen,
Gleich als lachten sie hinauf zur Sonne,
An einem Maienmorgen wonnereich,
2. **Stollen:** Und die kleinen Vöglein lieblich singen
Ihre schönsten Weisen: Welche Wonne
Ist in der Welt solch sel'ger Freude gleich?
Abgesang: Man ist wohl halb im Himmelreiche.
Wollt ihr wissen, was sich dem vergleiche,
So sag' ich, was den Augen mein
Hat oftmals wohler doch getan
Und tut auch noch mit holdem Schein.

Walter v. d. Vogelweide.

Noch heute läßt sich leicht in zahlreichen deutschen Strophen diese Dreiteilung nachweisen (vgl. z. B. die Strophe der „Bürgschaft", des „Tauchers" von Schiller usw.).

Die Hauptgesetze für den Bau der Strophe sind:

a) Die Strophe muß möglichst einen abgeschlossenen Gedanken enthalten; es darf daher nicht ein Satz aus einer Strophe in die andere übergehen. Bei den Griechen war ein solcher Übergang gestattet, daher findet er sich auch in der Nachbildung antiker Strophen im Deutschen. Wenn sich zwei Strophen wie Vorder- und Nachsatz verhalten, also wieder mehr abgeschlossene Teile eines Hauptgedankens sind, so ist ein solcher Übergang nicht zu tadeln; ein willkürliches Zerreißen des Sinnes wirkt jedoch immer unschön.

b) Verse, die miteinander reimen, dürfen nicht zu weit voneinander getrennt werden; im allgemeinen dürfte hier das Maß von **drei** Zwischenversen nicht zu überschreiten sein, doch kommt immer die Länge der Zwischenzeilen in Betracht. In der folgenden Strophe z. B. empfindet man noch keine Störung des Reimes:

In des Weines heil'gem Teiche
Hab' ich, was mich irdisch drängte,
Was sich lastend an mich hängte,
Alles abgestreift:
Wie die Seele von der Leiche
Scheid' ich ab vom alten Staube,
Weil Verklärung in der Traube
Diesen Sommer mir gereift.

Wackernagel, Der Schmetterling.

c) Die Strophen eines Liedes haben gleichen Bau. Weitaus die größte Zahl unserer Lieder folgt diesem Gesetze; es finden sich jedoch auch Gedichte mit wechselnden Strophen (wie z. B. Schillers „Erwartung"), dann müssen wieder die Wechselstrophen gleichgebaut sein.

28. Einteilung der Strophen.

Man teilt die Strophen in deutsche und fremde. Die deutschen zerfallen wieder in altdeutsche und moderne deutsche Strophen, die fremden in antike, romanische und orientalische Strophen. Außerdem teilt man die Strophen nach der Zahl der Verse in zwei=, drei=, vier=, fünf=, sechszeilige usw.

Deutsche Strophen.

29. Altdeutsche Strophen.

a) Die Strophe Otfrieds. Otfried hat die alte achttaktige Langzeile mit dem Schema des lateinischen Hymnenverses verschmolzen (vgl. S. 123); seine Strophe besteht aus zwei solchen Langzeilen, jede Langzeile zerfällt in zwei viertaktige Halbverse, die miteinander reimen. Meist wechseln Hebung und Senkung ab, doch können die Senkungen auch fehlen.

Beispiel:

Sie máchônt íz sô réhtáz ióh sô fílu sléhtáz
iz íst gifúagit ál in éin sélp sô hélphántes béin.[1])

b) Die Nibelungenstrophe. Der Nibelungenstrophe liegt die Langzeile Otfrieds zugrunde, und zwar besteht sie aus vier solchen Langzeilen. Doch ist die Langzeile so umgestaltet, daß allemal die vierte und achte Hebung durch eine Pause ausgefüllt werden (vgl. S. 112), nur der zweite Halbvers der letzten Zeile ist vollständig. Demnach zerfällt jede Langzeile in zwei Halbverse von drei Hebungen, und nur der zweite Halbvers der letzten Zeile hat vier Hebungen. Der erste Halbvers jeder Zeile hat immer weiblichen Schluß, der zweite Halbvers jeder Zeile dagegen immer männlichen. Die erste Langzeile reimt mit der zweiten, die dritte mit der vierten. Als männliche Reime gelten auch Wörter, deren zweite Silbe nach kurzem Stammvokal ein tonloses e enthält, z. B.: sågen, klågen; solche Wörter werden mittels der Silbenverschleifung einsilbig gelesen. Die Zahl der Senkungen schwankte.

Beispiel:

Ez wúohs in Búrgónden ein vil édel mágedín,
dáz in állen lánden niht schœners móhte sîn,
Kríemhílt gehéizen: si wárt ein schœne wíp.
dar úmbe múosen dégene víl verlíesén den líp.

---

1) d. h. Sie (die Griechen und Römer) machen es so eben und so sehr glatt, es ist ganz in eins gefügt gleichwie Elfenbein.

Übersetzung:

Es wúchs in Búrgónden | solch édel Mägdeléin,
Dáß in állen Lánden | nichts Schönres móchte séin.
Kriemhild wár sie gehéißen | und wárd ein schönes Wéib,
Um die viel Dégen múßten | verlíeren Lében únd den Léib.

c) Die Gudrunstrophe. Sie weicht nur darin von der Nibelungenstrophe ab, daß sie in dem zweiten Halbverse der letzten Zeile eine Hebung mehr, also fünf Hebungen hat, und daß die dritte und vierte Zeile weiblichen Reim haben.

Beispiel:

Daz kóm an éinem âbent, | dáz in sô geláne
dáz von Ténemárke | der küene dégen sánc
mit sô hérlícher stímme, | dáz ez wól gevállen
múose ál den líuten: | dâvón geswéic der vógellíne schállen.

Übersetzung:

Es geschâh an éinem Ábend, | daß íhnen só gelâng,
Dáß vom Dänenlánde | der kühne Dégen sáng
Mit só hérrlicher Stímme, | dáß es wóhlgefállen
Múßte áll den Léuten: | davón geschwíeg der kléinen Vögel Schállen.

d) Die neue Nibelungenstrophe. Sie unterscheidet sich von der alten nur dadurch, daß auch der zweite Halbvers der letzten Zeile nur drei Hebungen hat (vgl. S. 112). Sie wird namentlich von Uhland verwendet.[1])

Beispiel:

Es stánd in álten Zéiten | ein Schlóß so hóch und héhr,
Weit rágt es über die Lánde | bis án das bláue Méer.
Und rings von dúft'gen Gärten | ein blütenréicher Kránz,
Drin sprángen frísche Brúnnen | im Régenbógenglánz.

e) Der Hildebrandston hat die Form der neuen Nibelungenstrophe, nur reimen die weiblichen Schlüsse der ersten Halbverse untereinander, und die Verse werden daher in der Regel gebrochen geschrieben. Der Name Hildebrandston erklärt sich daraus, daß im fünfzehnten Jahrhundert namentlich Neudichtungen des Hildebrandsliedes in diesem Versmaße verfaßt wurden. Im Hildebrandston sind z. B. die Kirchenlieder: „Befiehl du deine Wege", „O Haupt, voll Blut und Wunden" usw., Uhlands „Schenk von Limburg" und andere Dichtungen geschrieben.

---

1) Zuerst findet sie sich in dem von Ad. v. Keller herausgegebenen „Nibelungenliede nach der Piaristenhandschrift".

Beispiel:

O Haupt, voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron,
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber höchst schimpfieret:
Gegrüßest seist du mir.

Paul Gerhardt.

f) Die lyrische Strophe der Minnesinger. Die Strophen der mittelhochdeutschen Lyrik sind in ihrem Bau außerordentlich mannigfaltig; denn da kein Minnesinger die Strophe eines anderen Meisters verwenden durfte (mit Ausnahme der Spruchstrophen, für die diese Vorschrift nicht galt), so schuf jeder Dichter immer neue Strophengebilde. Gemeinsam war aber allen Strophen der dreiteilige Bau (vgl. S. 138). Die beiden Stollen bildeten zusammen den Aufgesang. Der Abgesang stand in der Regel am Schlusse, doch konnte er ausnahmsweise auch zwischen die beiden Stollen eingeschoben werden. Gewöhnlich reimten die beiden Stollen untereinander, und der Abgesang hatte seine Reime für sich. Mitunter blieb eine Zeile im Abgesang reimlos, diese wurde Waise genannt; man reimte dann wohl auch zuweilen die Waisen verschiedener Strophen: diese gereimten Waisen hießen Körner. Über den Bau des Verses vgl. S. 103. — Will man die lyrische Strophe der Minnesinger im Neuhochdeutschen nachbilden, so besteht also das Charakteristische in dem dreiteiligen Aufbau und in der Freiheit, zwischen Versen mit und ohne Auftakt zu wechseln. Die Übersetzungen unserer mittelhochdeutschen Lyriker bieten Beispiele für solche oft recht glückliche Nachbildungen.

Die Minnesinger nannten die einzelne Strophe Lied, und das, was wir jetzt Lied nennen, hieß diu liet (d. i. die Lieder). Wort und Weise (Text und Melodie) waren unzertrennlich und bildeten zusammen den Ton. Namentlich die Meistersinger unterschieden eine außerordentlich große Zahl solcher Töne, z. B.: den güldenen Ton Barthel Regenbogens, den kurzen Ton Hans Sachsens, den goldenen Ton Wolframs von Eschenbach, den Frau-Ehren-Ton Reinmars von Zweter, den langen Ton Marners usw.

30. Moderne deutsche Strophen.

Die Strophen, deren sich die deutsche Lyrik der Gegenwart bedient, sind so mannigfaltig, daß eine feststehende und allgemein gültige Benennung der einzelnen Strophen noch nicht vorhanden

ist.[1]) Im allgemeinen meiden die Lyriker unserer Zeit „zugemessene Rhythmen“ und sind bei den Schöpfungen ihres Geistes immer auch auf neue Formen bedacht. Die große Freiheit in der Strophenbildung ist charakteristisch für die Lyrik der Neuzeit. Platen sah in derselben eine Armut an Maß; weit eher kann man jedoch darin eine große Sicherheit und Gewandtheit in der Technik des Verses erblicken.

Fremde Strophen.

31. Antike Strophen.

a) Das elegische Distichon. Vgl. S. 117. Dieses Distichon ist das gebräuchlichste. Andere Distichen finden sich im Deutschen nur selten; das pythiambische Distichon, das aus einem Hexameter und einem jambischen Vierfuß besteht, findet noch am ehesten Verwendung:

Kunstlos war der Gesang, auch prunklos waren die Singer,
Und selber schmucklos war die Flur. Rückert, Wettgesang.

b) Die alkäische Strophe. Sie besteht aus zwei elfsilbigen alkäischen Versen, einem jambischen Vierfuß mit Nachschlagsilbe oder neunsilbigem alkäischen Verse und aus einem zehnsilbigen alkäischen Verse zum Schlusse.

◡ — ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ⏓
◡ — ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ⏓
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ⏓

Kein Quell, wieviel auch immer das schöne Rom
Flutspendend ausgießt, ob ein Triton es spritzt,
Ob sanft es perlt aus Marmorbecken
Oder gigantischen alten Schalen:

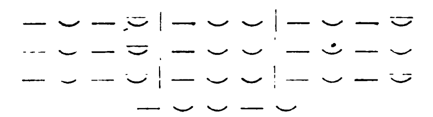
Kein Quell, so weit einst herrschte der Sohn des Mars,
Sei dir vergleichbar, auf dem Janiculum
Mit deinen fünf stromreichen Armen
Zwischen granitene Säulen plätschernd. Platen, Acqua Paolina.

---

1) Beyer hat in seiner Poetik zum erstenmal eine solche Benennung der deutsch-nationalen Strophen der Gegenwart gegeben. Er unterscheidet z. B. Goethes Heiderösleinstrophe, Schillers Polykratesstrophe, Rückerts Erntelied-strophe, Geibels Spielmannsstrophe usw., im ganzen über neunzig verschiedene Strophen. Zuweilen sind die Benennungen glücklich gewählt, eine große Zahl derselben wird aber die Kritik wieder ausscheiden müssen. Es sollten unseres Erachtens nur solche Strophen besonders benannt werden, die nachweislich in unserer Literatur Einfluß gewonnen und zahlreiche Nachbildungen erfahren haben. Benennen wir jede Strophe, so streifen wir bedenklich an die pedantische Technik der Meistersinger.

Die alkäische Strophe hat der griechische Dichter Alkäos aus Mytilene, ein Zeitgenosse der Sappho, erfunden. Der Rhythmus dieser Strophe ist von unvergleichlichem, hinreißendem Schwunge, sie ist daher mit besonderer Vorliebe von den Dichtern, die in antiken Maßen dichteten, angewendet worden, z. B. von Klopstock, Hölderlin, Hölty, Platen u. a.

c) Ein anderes Tetrastichon ist die sapphische Strophe. Sie besteht aus drei sapphischen Versen und einem adonischen Verse zum Schlusse. Ihren Namen hat die Strophe von der griechischen Dichterin Sappho aus Mytilene auf Lesbos, die dieses Maß in ihren leidenschaftlichen Liebesgesängen vorzugsweise anwendete.



Stille wird's im Walde; die lieben kleinen
Sänger prüfen schaukelnd den Ast, der durch die
Nacht dem neuen Fluge sie trägt, den neuen
Liedern entgegen.

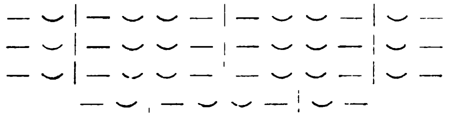
Bald versinkt die Sonne; des Waldes Riesen
Heben sich höher in die Lüfte um noch
Mit des Abends flüchtigen Rosen sich ihr
Haupt zu bekränzen. Lenau, Abendbilder.

Zuweilen läßt man in freierer Weise den ersten Vers mit dem Daktylus beginnen und den Daktylus in den folgenden beiden Versen um je einen Fuß weiter rücken, z. B.:

Friedlicher Abend senkt sich aufs Gefilde;
Sanft entschlummert Natur, um ihre Züge
Schwebt der Dämmrung zarte Umhüllung, und sie
Lächelt, die holde;

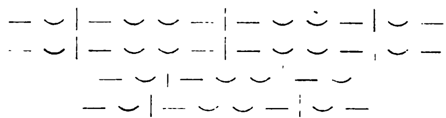
Lächelt, ein schlummernd Kind in Vaters Armen,
Der voll Liebe zu ihr sich neigt; sein göttlich
Auge weilt auf ihr und es weht sein Odem
Über ihr Antlitz. Lenau, Abendbilder.

d) Die erste asklepiadische Strophe. Sie besteht aus drei kleinen asklepiadischen Versen und einem glykonischen Verse zum Schlusse.



Mag altrömische Kraft ruhen im Aschenkrug,
Seit Germania sich löwenbeherzt erhob;
Dennoch siehe verrät manche behende Form
Roms ursprüngliche Seele; Roms
Jüngling seh' ich, um den stäubte des Übekampfs
Marsfeld, oder geteilt schäumte der Tiber; der
Voll kriegslustigen Sinns, gegen Cherusker selbst,
Wurf abwehrende Schilde trug. Platen.

e) Die zweite asklepiadische Strophe. Sie besteht aus zwei kleinen asklepiadischen Versen, einem pherekratischen Verse und einem glykonischen Vers zum Schlusse. Die asklepiadischen Strophen sind nach dem Dichter Asklepiades aus Samos benannt.



Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Klopstock, Der Zürchersee.

Die angeführten Strophen sind die, welche am häufigsten nachgebildet worden sind. Bei Platen und namentlich in Geibels klassischem Liederbuche finden sich auch noch andere Strophen, z. B. die glykonische Strophe, die aus drei oder mehr glykonischen Versen und einem pherekratischen Verse zum Schlusse besteht, die pherekratische Strophe, die aus drei pherekratischen und einem abschließenden glykonischen Verse besteht usw. — Klopstock schon bildete eigene Strophen, denen er die antiken Verse zugrunde legte, ebenso Platen, Gottschall, Geibel u. a. So suchte man auch bei den antiken Strophen von der Nachbildung zu selbständiger Weiterbildung überzugehen. Wie man auf diesem Wege von dem gebundensten zum freiesten deutschen Maße kam, ist schon oben gezeigt worden.

32. Romanische Strophen.

a) Das Sonett. Das Sonett ist aus Italien zu uns gekommen; es hat mit der altdeutschen Spruchstrophe den dreiteiligen Aufbau gemein, weshalb Wilhelm Wackernagel die Meinung aussprach, daß das Sonett unser altdeutscher Spruch sei, den die Italiener von uns entlehnt und dann umgestaltet hätten. Das Sonett besteht aus zwei völlig gleichen Stollen, die jeder vier Verszeilen umfassen, und dem Abgesang, der sechs Verse hat. Die beiden Stollen enthalten nur zwei Reime, die viermal wiederkehren, und zwar in

der Ordnung: abba, abba. Der Abgesang hat drei oder zwei Reime, die in beliebiger Weise verknüpft werden können. Alle vierzehn Verse sind jambische Fünffüße mit vorwiegend weiblichen Reimen. In Italien hat namentlich Petrarca zahlreiche formvollendete Sonette gedichtet; Weckherlin, Opitz und Flemming führten das Sonett im siebzehnten Jahrhundert in Deutschland ein, sie dichteten aber ihre Sonette in Alexandrinern. Von neueren Dichtern haben namentlich Rückert, Platen und Geibel vorzügliche Sonette geschaffen.[1]

O Muttersprache, reichste aller Zungen,
Wie Lenzwind schmeichelnd, stark wie Wetterdröhnen,
In deren dreimal benedeiten Tönen
Zuerst erfrischt das Wort des Herrn erklungen.

Mit eh'rnen Banden hältst du uns umschlungen,
Uns alle, die du zählst zu deinen Söhnen,
Daß keiner sich dem Machtspruch mag gewöhnen,
Der ihm mit anderm Laut ins Ohr gedrungen.

Nun aber wollen dir die Weltgestalter
Entziehn ein ganz Geschlecht nach ihren Launen,
Und dänisch welschen soll's im neuen Alter.

Wohl mag dich, Mutter, fassen drob ein Staunen,
Doch zage nicht! Nein, greif auf deinem Psalter
Ein wehrhaft Lied, schmetternd wie Kriegsposaunen.

Geibel, Sonette für Schleswig-Holstein.

b) Die Stanze oder ottave rime (d. i. acht Reime) ist die Strophe, in der Tasso sein befreites Jerusalem, Ariost seinen rasenden Roland, Camoëns seine Lusiaden dichtete. Sie ist aus Italien zu uns gekommen und in ihrer strengen Form durch Goethe in unsere Literatur eingeführt worden. Eine freiere Behandlung hatte ihr vorher Wieland in seinem Oberon zuteil werden lassen. Die Ottave besteht aus acht jambischen Fünffüßen und hat nur drei Reime in folgender Ordnung: ab ab ab cc. Gewöhnlich wechseln weibliche und männliche Reime.

Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Ton zu solcher Ehre bringt:

---

1) Eine wahrer Kunst unwürdige Spielerei ist der Sonettenkranz, bei dem fünfzehn Sonette so vereinigt sind, daß die Schlußzeile eines Sonettes immer die Anfangszeile des folgenden bildet und daß das fünfzehnte, das Meistersonett, aus den Anfangszeilen der übrigen vierzehn Sonette zusammengesetzt ist.

Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,
Dann kann man ihn mit Freuden andern zeigen
Und sagen: das ist er, das ist sein eigen.

Goethe, Die Geheimnisse.

c) Die **Terzine** ist gleichfalls eine aus Italien entlehnte Strophe; sie besteht aus drei fünffüßigen jambischen Versen, deren erster und dritter miteinander reimen. Die zweite Zeile reimt immer mit der ersten Zeile der nächsten Terzine; den Schluß eines Gedichtes, das aus Terzinen besteht, bildet eine alleinstehende Zeile, die den Reim zu der zweiten Zeile der letzten Strophe enthält: aba bcb cdc ded e. In Terzinen hat Dante seine divina commedia gedichtet.

Es lagen da der Schiefertafeln drei
Mit eingeritzter Schrift: mir ward zuteile
Der Nachlaß von dem Sohn der Wüstenei.

Und wie ich bei den Schriften mich verweile,
Die rein in span'scher Zunge sind geschrieben,
Gebot ein Schuß vom Schiffe her uns Eile.

Ein zweiter Schuß und bald ein dritter trieben
Von dannen uns mit Hast zu unsern Booten:
Wie dort er lag, ist liegen er geblieben.

Es dient der Stein, worauf er litt, dem Toten
Zur Ruhestätte wie zum Monumente,
Und Friede sei dir, Schmerzenssohn, entboten!

Die Hülle gibst du hin dem Elemente,
Allnächtlich strahlend über dir entzünden
Des Kreuzes Sterne sich am Firmamente,
Und was du littest, wird dein Lied verkünden.

Chamisso, Salas y Gomez.

d) Das **Ritornell** ist eine alleinstehende Terzine; zwei gereimte oder assonierende Verse umschließen einen reimlosen; meist ist die erste Zeile etwas verkürzt.

O Schönheit aus des Himmels höchstem Kreise!
Du bist ein Vogel aus dem Paradiese;
Wie findest du auf Erden Trank und Speise? Rückert.

O Lorbeerzweige!
Ihr wachst auf einem himmelnahen Gipfel,
Zu dem ich nun schon zwanzig Jahre steige. Rückert.

e) Die **Siziliane** ist eine Stanze, in der auch in den beiden letzten Zeilen die beiden Reime der vorhergehenden Verse beibehalten werden. Die Form stammt aus Sizilien.

In Sturm und Wogen ging ein Schiff zu Scheiter;
Und als den letzten Rest die Flut verschlang,
Ward still die See und ward der Himmel heiter,
Und Galatea, Wogen glättend, sang:
Die ihr noch lebt, ihr lebt! was wollt ihr weiter?
Und die im Meer' ruh'n ohne Lebensdrang.
Baut neu das Schiff und nehmet zum Geleiter
Der Hoffnung Wind auf eurem neuen Gang. Rückert.

f) Die **Kanzone** (frz. chanson) ist ein Gedicht, das gewöhnlich aus fünf bis zehn gleichgebauten Strophen besteht. Die Strophe der Kanzone ist in bezug auf Verszahl und Reimverschlingung freier gebaut, als die übrigen romanischen Strophen; die Verszahl wechselt zwischen 9 bis 20 Versen; die beliebteste Form sind die dreizehnzeiligen Kanzonen. Der Bau der Strophe ist dreiteilig; sie besteht aus zwei völlig gleichen Stollen, die untereinander reimen, und dem Abgesang, der in seinem Bau freier und reicher gegliedert ist. Die Verse sind jambische Fünffüße, die zuweilen von jambischen Dreifüßen unterbrochen werden können. Die Kanzone war eine Form der provenzalischen Troubadours und ist dann in Italien namentlich durch Dante und Petrarca weiter ausgebildet worden.

Beispiel:

1. Stollen: Ein Diamant im hellen goldnen Schilde,
Erglänzet Avignon mit seinen Türmen,
Und blütenduftend liegt wie Götterauen,
2. Stollen: Von Wettern niemals heimgesucht und Stürmen
Rings um die Stadt das selige Gefilde;
Sie, eine Jungfrau, reizend anzuschauen,
Abgesang: Ruht lächelnd an dem blauen
Wasser der Rhone! Hell spinnt ihr zur Seiten
Die Sorgue sich, die Königin der Quellen,
Und der Durance anmutreiche Wellen
Sieht man durch dunkle Lorbeerbüsche gleiten.
Ihr hundert Burgen, bunte Edelsteine —
Vaucluse — sei mir gegrüßt im Rosenscheine!

Zedlitz, Totenkränze.

g) Das **Madrigal** (d. i. Hirtenlied, Schäfergedicht) ist ein kleines tändelndes Gedicht von 4 bis 16 Zeilen; es ist dem Französischen entlehnt und wurde ursprünglich viel in den Schäferspielen verwendet.

Von den romanischen Formen haben sich das Sonett, die Ottave und Terzine am meisten in unserer Literatur eingebürgert; Ritornell, Siziliane, Kanzone und Madrigal aber haben bei uns eine solche Bedeutung wie die genannten Formen nicht zu erlangen vermocht. Noch weniger ist das der Fall bei anderen Formen, z. B.: der Tenzone (d. i. Streitgedicht), Glosse, Sestine, dem Triolet u. a., die

daher in einer deutschen Poetik billig beiseite gelassen werden können. Wir empfinden diese letzteren Formen doch mehr oder weniger nur als Spielereien.

33. Orientalische Strophen.

a) Das Gasel (d. i. Lobgedicht) ist dem Persischen entlehnt; es besteht aus einer beliebigen Zahl von Verspaaren, von denen das erste gereimt ist, während in den übrigen der erste Vers ohne Reim bleibt, der zweite Vers dagegen immer mit dem ersten Verspaare reimt: aa ba ca da ea usw. Die Verse können jambische, trochäische und daktylische sein. Durch Rückert und Platen ist diese Form bei uns eingeführt worden.

Beispiel:

Vom künft'gen Alter.

Der Frost hat mir bereifet des Hauses Dach,
Doch warm ist mir's geblieben im Wohngemach.
Der Winter hat die Scheitel mir weiß gedeckt;
Doch fließt das Blut, das rote, durchs Herzgemach.
Der Jugendflor der Wangen, die Rosen sind
Gegangen, all gegangen einander nach.
Wo sind sie hingegangen? ins Herz hinab:
Da blüh'n sie nach Verlangen, wie vor so nach.
Sind alle Freudenströme der Welt versiegt?
Noch fließt mir durch den Busen ein stiller Bach.
Sind alle Nachtigallen der Flur verstummt?
Noch ist bei mir im stillen hier eine wach.
Sie singet: Herr des Hauses! verschleuß dein Tor,
Daß nicht die Welt, die kalte, dring' ins Gemach.
Schleuß aus den rauhen Odem der Wirklichkeit,
Und nur dem Duft der Träume gib Dach und Fach.
Ich habe Wein und Rosen in jedem Lied
Und habe solche Lieder noch tausendfach.
Vom Abend bis zum Morgen und Nächte durch
Will ich dir singen Jugend und Liebesach. Rückert.

b) Die Makame (d. i. Sitzung, Unterhaltung) ist eine Dichtung ohne strophische Gliederung; die Verse reimen unmittelbar miteinander (orientalische Knüttelverse) und haben verschiedene Länge; oft sind die Verse mit Prosa untermischt, sie erheben sich überhaupt nur wenig über die Prosa. Diese Form bildete Rückert dem arabischen Dichter Hariri nach.

c) Die persische Vierzeile ist gleichfalls durch Rückert bei uns eingeführt worden, sie unterscheidet sich von der gewöhnlichen Vierzeile nur durch die Reimstellung: aaba.

III. Die Gattungen der Dichtkunst.

A. Die epische Dichtung.

34. Wesen der epischen Dichtung.

Episch (von gr. ἔπος, d. i. Wort, Rede, Erzählung) nennen wir eine Dichtung, in der uns eine Begebenheit in ihrem Verlaufe erzählt wird. Während der Lyriker sich ganz der Gegenwart hingibt und die Stimmung des Augenblicks zum Ausdrucke bringt, während der Dramatiker alles Interesse auf die Zukunft hinlenkt und alles auf die Lösung des Konfliktes zuspitzt, in dem der Held des Dramas sich befindet, ist der Blick des Epikers der Vergangenheit zugewendet. In ruhiger Klarheit liegen die Begebenheiten vor ihm, die Zeit, die zwischen ihm und den Ereignissen liegt, dämpft die Erregung des Gefühls, und das leidenschaftliche Feuer, das in den Werken des Lyrikers und Dramatikers pulsiert, ist daher der epischen Dichtung fremd. Der Epiker will nicht die eigenartige Stimmung seines Inneren zum Ausdruck bringen, sondern er strebt vor allem danach, die Ereignisse mit größter Anschaulichkeit darzustellen; seine Poesie ist nicht subjektiv, sondern objektiv. Wohl schildert auch er das Seelenleben des Menschen, aber nicht als solches, sondern wie es in den Ereignissen sich spiegelt. Nicht jede Erzählung ist aber ein Epos; nur dann nennen wir sie so, wenn sie Stetigkeit und Einheit besitzt. Stetigkeit hat die Darstellung dann, wenn die Begebenheiten in ununterbrochener Folge vorgeführt werden, so daß die Erzählung lückenlos dem Ziele der Darstellung zustrebt; sobald kühne, unerwartete Übergänge und Sprünge eintreten, wird die Stimmung lyrisch. Majestätisch wie ein mächtiger Strom gleiten in der epischen Darstellung die Ereignisse an uns vorüber, und gerade in diesem ruhigen Dahinfließen der Begebenheiten liegt die eigentliche Kunstwirkung des Epos. Löste sich aber dieser Strom in lauter kleine Bäche auf, die nach verschiedenen Richtungen hinflössen, so würde sofort diese Kunstwirkung aufgehoben werden; es würde das Wichtigste, die Einheit, fehlen. Einheit erhält die epische Darstellung dadurch, daß nicht tausenderlei Zufälle, sondern ein bestimmtes unverrückbares Ziel die Handlung beherrscht. Zu diesem Ziele hin verläuft die Handlung, nicht zersplittert durch allerlei Episoden; dieses Ziel ist gleichsam die Blüte, die jeder erwartet, wenn er die Blume keimen und wachsen sieht. Wo diese Blüte fehlt, bleibt das Gefühl unbefriedigt; das Epos entbehrt dann des Zieles, das dem Aufbau Einheit gibt und das Ganze krönt.

Man kann die Epik als die Poesie des anschauenden Vorstellens, die Lyrik als die Poesie des Fühlens, die Dramatik als die des

Wollens und Handelns bezeichnen. Die epische Darstellung strebt daher vor allem nach plastischer Rundung, und man hat die epische Kunst mit Recht die Wiedergeburt der Plastik innerhalb der Poesie genannt. Die epische Dichtung ist die älteste Gattung der Poesie, erst nach ihr hat sich die Lyrik und zuletzt die Dramatik entwickelt.

35. Gliederung der epischen Dichtung.

Man unterscheidet von der rein epischen Dichtung, die man auch die Epik der Anschauung nennen kann, die Epik des Gefühls und die Epik des Verstandes. Die Epik des Gefühls oder die lyrische Epik zeigt sich da, wo ein episches Gedicht auf das Gebiet der Lyrik hinüberschweift; sie nimmt also eine Zwischenstellung zwischen Epik und Lyrik ein. Der Epik des Verstandes oder didaktischen Epik gehören alle Erzählungen an, die eine Belehrung zum Zweck haben, und solche Dichtungen, die eine Idee, eine Wahrheit in weiterer Ausführung und in objektiver Weise wiedergeben. Man kann letztere unter dem Namen objektive Gedankendichtung zusammenfassen. Zu der Epik der Anschauung oder rein epischen Dichtung gehören: das Epos im engeren Sinne oder die Epopöe, die Idylle, die poetische Erzählung, der Roman, die Novelle, das Märchen und die Legende. Zur Epik des Gefühls oder lyrischen Epik rechnen wir die epischen Volkslieder, die Ballade und Romanze. Der Epik des Verstandes oder didaktischen Epik gehören an: die Satire, das Lehrgedicht, die Epistel, die Fabel und Parabel.

Die rein epische Dichtung.

36. Das Epos oder die Epopöe.

Das Epos oder die Epopöe (ἐποποιΐα, d. i. Wortschöpfung) stellt außerordentliche Begebenheiten aus dem Leben eines Volkes dar, die in sagenhafter Gestalt in der Erinnerung des Volkes fortleben. Wunderbare Taten der Götter oder außerordentlicher Menschen, Kämpfe eines Volkes, die von weltgeschichtlicher Bedeutung sind, bilden den Stoff, den das Epos zur Darstellung bringt. Aber in diesen Göttern und Helden, in ihrem ganzen Tun spiegeln sich die Zustände der Zeit und die Eigenart des Volkes, so daß das Epos immer zugleich ein groß ausgeführtes, getreues Kulturgemälde ist. Da in dem Epos die Taten und Schicksale kühner Helden besungen werden, so nennt man es auch das Heldengedicht. Gewöhnlich breitet sich das Epos über einen ganzen Kreis von Sagen aus, die aber alle durch eine einheitliche Idee zusammengehalten werden müssen. Die bedeutendsten griechischen Epen sind die Ilias und die Odyssee,

die hervorragendsten altdeutschen das Nibelungenlied und die Gudrun. Man nennt diese Dichtungen Volksepen, weil sie in einer Kulturepoche entstanden sind, in welcher der einzelne noch nicht im entferntesten so von der Gesamtheit gelöst war wie in späteren Zeiten, und in welcher das Leben sich noch in patriarchalischen Formen bewegte. Naiver Glaube an die Größe dieser Helden und inniger Verkehr mit der Natur spricht sich in dem Volksepos aus; der Dichter tritt als solcher ganz zurück, die Ereignisse treten unmittelbar vor unsere Anschauung und kommen mit bezaubernder Frische zur Darstellung. Die beherrschende Idee ist in der Ilias der Sieg der Griechen über Troja, in der Odyssee die Rückkehr des Odysseus in seine Heimat und die Treue der Penelope; in dem Nibelungenliede kommt der Gedanke zum Ausdruck, daß alle Freude dieser Welt mit tiefem Schmerze endige, und die Trägerin dieses Gedankens ist Kriemhild; die Verherrlichung der weiblichen Treue bildet den Mittelpunkt der Gudrun. — Aus der liebevollen Betrachtung des Naturlebens geht die Tiersage hervor, die im Reineke Fuchs, dem hervorragendsten Tierepos, künstlerische Gestaltung gefunden hat.

Das ritterliche oder höfische Epos, z. B.: Wolfram von Eschenbachs Parzival, Gottfried von Straßburgs Tristan und Isolde, Wielands Oberon u. a., entnimmt seine Stoffe den romantischen Rittersagen des Mittelalters; das historische Epos, z. B.: Torquato Tassos befreites Jerusalem, Voltaires Henriade, Hermann Linggs Völkerwanderung, Robert Hamerlings Ahasveros in Rom u. a., bringt weltgeschichtliche Begebenheiten zur Darstellung; das religiöse Epos, wie Dantes göttliche Komödie, Miltons verlorenes Paradies, Klopstocks Messias usw., nimmt seine Stoffe aus der Religion. Auch eine humoristische Betrachtungsweise kann das Epos einschlagen; so entsteht das komische Epos, z. B.: Popes Lockenraub, Zachariäs Renommist, Kortums Jobsiade u. a. Meist steht das komische Epos zu dem ernsten im Verhältnisse der Parodie. — Diese verschiedenen Arten des Epos faßt man im Gegensatze zum Volksepos auch unter dem Namen Kunstepos zusammen.

37. Die Idylle.

Die Idylle (εἰδύλλιον, d. i. Bildchen) schildert einfache patriarchalische Zustände und Lebensverhältnisse, die durch ihre natürliche Einfachheit zu der künstlichen Verfeinerung des Kulturlebens im Gegensatz stehen. Gerade dieser Gegensatz erregt unser Wohlgefallen, und jenes patriarchalische Leben erscheint um so anziehender, je mehr sich unser Kulturleben von den einfachen Grundlagen des Menschenglückes entfernt hat. Der griechische Dichter Theokrit (um 300 v. Chr.) pflegte diese Gattungen zuerst und nannte seine Hirtenbilder aus Sizilien Idyllen, die er wie Bion und Moschus in dem dorischen

Dialekte Siziliens dichtete. Vergil ahmte ihn in seinen Eklogen (d. i. ausgewählten Stücken) nach. Bei uns entwickelte sich diese Dichtungsart erst im sechzehnten Jahrhundert; Martin Opitz und Salomon Geßner dichteten Idyllen in Prosa. Von der Naivität Theokrits war aber in der deutschen Idyllendichtung anfangs leider nur wenig zu spüren; gelehrte Pedanterei und widerliche Süßlichkeit gaben diesen Naturbildern gerade das Gepräge der Unnatur. Erst der Maler Müller, dessen Idyllen zum Teil treue Bilder aus dem pfälzischen Volksleben sind, und Johann Heinrich Voß, der zuerst in getreuerem Anschluß an das griechische Vorbild Idyllen in metrischer Form schrieb, drangen zur Wahrheit und Natur durch. Die Luise von Voß ist das bedeutendste deutsche Idyll. Goethes Hermann und Dorothea erwuchs zwar auch auf einfachem, patriarchalischem Grunde; es erhebt sich aber durch den großen historischen Hintergrund und durch die streng epische Behandlung des Stoffes über die Idylle und ist daher als ein Epos zu bezeichnen. Die Grundsätze der epischen Darstellung, die Lessing aus Homers Werken entwickelt hatte, sind gerade in diesem Epos in meisterhafter Weise zur Geltung gebracht worden. In neuerer Zeit ist die Idylle in Auerbachs Dorfgeschichten wieder zur Prosa zurückgekehrt.

38. Die poetische Erzählung.

Die neuere Zeit pflegt besonders die poetische Erzählung, die nicht außerordentliche Heldentaten und weltgeschichtliche Ereignisse, sondern interessante Begebenheiten aus dem Leben einzelner Menschen zur Darstellung bringt. Meist entspringen ihre Stoffe der freien Erfindung des Dichters. Sie hat nicht die Weltweite und Erhabenheit des Epos, die Darstellung wird durch kleinere Ziele bestimmt und bewegt sich in engerem Rahmen. Schon die mittelhochdeutsche Sprache weist einige vorzügliche poetische Erzählungen auf, z. B.: den armen Heinrich von Hartmann von Aue und Meier Helmbrecht von Wernher dem Gärtner. Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert pflegte besonders den Schwank. Aus neuerer Zeit seien von größeren Erzählungen nur Scheffels Trompeter von Säkkingen und Julius Wolffs Rattenfänger von Hameln erwähnt, von kleineren: Schwäbische Kunde, Graf Richard Ohnefurcht von Uhland, Est, Est von Wilhelm Müller, eine Seeräubergeschichte von Emanuel Geibel u. a.

39. Der Roman und die Novelle.

Roman nannte man ursprünglich eine Erzählung in romanischer Sprache, dann überhaupt die Erzählung ritterlicher Abenteuer und Heldentaten. Die Ritterromane des Mittelalters hatten ursprünglich metrische Form, erst im fünfzehnten Jahrhundert gingen sie zur

Prosa über.[1]) Gegenwärtig verstehen wir unter Roman jede größere erzählende Prosadichtung; man hat mit Recht den Roman das Prosaepos der Gegenwart genannt. Im Roman vor allem kommt das gesamte Kulturleben unserer Zeit zu epischer Darstellung. Nur ist der Roman selbstverständlich nicht mit dem Volksepos, sondern etwa mit dem Kunstepos auf eine Stufe zu stellen; denn der Romandichter ist nicht das naive Organ seines Volkes, wie der Dichter eines Volksepos, sondern bewußte Kunst und freie Erfindung der schaffenden Phantasie stehen bei ihm in erster Linie. Vor allem führt uns aber der Romandichter weit mehr in das Seelenleben seiner Helden hinein, als der Dichter eines Volksepos, lyrischer Schwung und dramatische Bewegung treten zuweilen an die Stelle streng epischer Darstellung. Während lyrische Wärme und dramatische Gewalt die ruhige Klarheit des reinen Epos nur stören würden, sind sie uns im Roman unentbehrlich, und man kann sie daher als einen notwendigen Bestandteil dieser Dichtungsgattung bezeichnen, der aber den epischen Grundzug nicht verdunkeln darf. In unserer Zeit wird auch der historische Roman gepflegt, der eine geschichtliche Begebenheit in freier Weise ausführt und dabei die Kulturzustände des betreffenden Zeitalters eingehend zur Darstellung bringt. Den großartigsten und vollendetsten historischen Roman hat uns Gustav Freytag in seinen Ahnen gegeben; andere hervorragende historische Romane sind Victor Scheffels Ekkehard, Felix Dahns Kampf um Rom u. a. Auf dem Gebiete des sozialen Romans ragt namentlich Friedrich Spielhagen hervor. Von Goethes Romanen hat besonders Werthers Leiden großen Einfluß auf unsere Literatur gewonnen; in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" gelangte die epische Kunst Goethes zu höchster Entfaltung. In der neuesten Zeit hat man gerade in solchen Entwickelungsromanen Gutes geleistet, z. B. Gottfried Keller in seinem Roman „Der grüne Heinrich", Sudermann in „Frau Sorge" u. a.

Die Novelle (von ital. novélla, von lat. novellus, Verkleinerung zu novus, neu) ist eine kleinere erzählende Prosadichtung; sie hat nicht die epische Breite und ausgedehntere Ausführung des Romans, die Handlung schreitet rasch dem Ziele zu, die Schilderungen sind kurz und knapp, und die Charakteristik der handelnden Personen wird in wenig Zügen gegeben. Die Novelle ist gegenwärtig die Lieblingsform unserer epischen Kunst. Sie wurde besonders von der romantischen Schule gepflegt; zwar hatte schon Goethe in seinen Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten u. a. anmutige Muster dieser Darstellungsform gegeben, doch erst Ludwig Tieck und Heinrich von Kleist brachten diese Form zu allgemeinerer Geltung.

---

1) Es gab zwar schon im dreizehnten Jahrhundert einen Prosaroman, aber erst im fünfzehnten Jahrhundert wurde diese Gattung in größerem Umfange gepflegt.

Kleists Erdbeben in Chile ist ein Meisterstück prosaischer Epik. Zu den bedeutendsten Novellendichtern der neuesten Zeit gehören Theodor Storm, Gottfried Keller, Paul Heyse, Konrad Ferdinand Meyer, Adolf Stern und Wilhelm Jensen.

40. Das Märchen und die Legende.

Das Märchen (Deminutivum von mhd. mære, d. i. Erzählung) ist der Ausdruck der Kinderphantasie; es bringt Wesen zur Darstellung, die mit übernatürlichen Kräften ausgerüstet sind und allerlei Wunder und Zauber vollbringen. Es setzt sich vollständig über die Grenzen der Wirklichkeit hinweg und schmückt seine Welt mit feenhaftem Glanze; das bunte Spiel der Phantasie wird wie in einem Traume durch nichts beschränkt. Die schönsten deutschen Märchen haben die Gebrüder Grimm in ihren „Kinder- und Hausmärchen" gesammelt; der treuherzige Kinderton des Märchens ist in dieser Sammlung aufs vorzüglichste getroffen.

Die Legende (von legenda, d. i. das, was gelesen werden soll; Legenda wurde zuerst ein Buch der Kirche genannt, das Heiligengeschichten enthielt) ist die erbauliche Erzählung einer frommen Sage oder einer in demselben Geiste frei erfundenen Begebenheit. Gute Legenden dichtete namentlich Herder.

Die lyrische Epik.

41. Das epische Volkslied.

Als im zwölften Jahrhundert die altepische Poesie zu entschwinden begann, entwickelte sich allmählich die Lyrik. In der Mitte zwischen Epik und Lyrik stehen nun jene Lieder, die sich in ihrer ganzen Art noch an das altepische Vorbild anlehnen, aber gegen den Schluß hin gewöhnlich eine lyrische Wendung enthalten. Aus diesen erzählenden Liedern erblühte später die Lyrik. Im dreizehnten Jahrhundert gelangte die epische Poesie aufs neue zu reicher Entfaltung, und auch diesmal wieder lebte sie, als sie dahinschwand, in kurzen Liedern fort, nicht bei den Gelehrten und Gebildeten, sondern in den niedrigeren Schichten des Volkes; wir nennen diese Lieder daher Volkslieder. Zu diesen epischen Volksliedern gehören z. B.: das Schloß in Österreich (Es liegt ein Schloß in Österreich), die zwei Königskinder (Es waren zwei edel Königskinder), der Schwanenritter (O sag' mir an, Frau Mutter lieb! wo treff' ich denn den Vater mein?) u. a., sowie namentlich die historischen Volkslieder, wie die Pavier-Schlacht, Halbsuters Lied über die Schlacht von Sempach, Veit Webers Lied auf die Siege über Karl den Kühnen (1467—1477) u. a.

42. Die Ballade und Romanze.

Der Unterschied zwischen Ballade und Romanze ist nur ein historischer; beide Namen bezeichnen lyrisch-epische Volkslieder, und zwar heißen Balladen ursprünglich die Volkslieder der Engländer und Schotten, Romanzen die der Spanier. Das Wort Ballade findet sich zwar zuerst in Italien[1]), wo man schon im zwölften Jahrhundert unter ballata (von ballare, tanzen) ein kleines Tanzlied verstand; aber von da kam es über Frankreich nach England, wo es ursprünglich Lieder im romanischen Geschmack, seit dem vierzehnten Jahrhundert jedoch die alten epischen Volkslieder bezeichnete (engl. ballad). Romanze (d. i. eig. Romanice, romanisch) nannte man ein Lied in der romanischen Volkssprache. Hinsichtlich des Inhalts unterscheidet sich das englische Volkslied nicht vom spanischen, beide zeigen dieselbe Mischung von Epik und Lyrik. Nur hinsichtlich der Form ist zu bemerken, daß die Spanier ihre Romanzen in assonierenden trochäischen Vierfüßen abfaßten. Man wird daher ein episches Volkslied, das in spanischen Trochäen gedichtet ist, immer als Romanze bezeichnen müssen (wie z. B. die Lieder in Herders Cid), im übrigen aber besteht kein Unterschied zwischen Ballade und Romanze.[2]) Mit Recht sagt daher Wilhelm Wackernagel: „Die Theoretiker, wie sie ihr systematisches Fachwerk in die Luft hinein bauen, haben sich um den historischen Ursprung beider Benennungen gar nicht gekümmert, sondern demselben die willkürlichsten Unterschiede angedichtet, z. B.: die Ballade sei tragisch, die Romanze lasse auch das Heitere zu; oder die Ballade sei mehr epischer Art, die Romanze mehr lyrischer; oder die Ballade sei plastisch, die Romanze pittoresk. Das ist nun alles nicht wahr. Beide Ausdrücke bezeichnen im Grunde das gleiche.“ In die deutsche Dichtung wurde die Ballade durch Bürger, die Romanze durch Gleim eingeführt. Goethe und Schiller haben dasselbe Gedicht bald Ballade, bald Romanze benannt, Uhland nannte seine erzählenden Lieder „Balladen und Romanzen“.

Die didaktische Epik.

43. Die Satire, das Lehrgedicht und die Epistel.

Die Satire geißelt die Laster und Torheiten der Zeit mit scharfem Spott, der aber auf dem Grunde sittlichen Unwillens ruht. Das Lehrhafte darf nicht offen ausgesprochen werden, sondern muß

---

1) Neuerdings sucht man es fälschlich von keltisch gwaelawd (sprich: wallad), d. i. Gassenlied, herzuleiten.

2) Vgl. meine Bearbeitung des Artikels „Romanze, Ballade“ in Eberhards synonym. Handwörterbuch, S. 788.

in dem Verlaufe der Erzählung eingeschlossen sein und vom Hörer oder Leser aus den lächerlichen Tatsachen, die berichtet werden, unmittelbar erkannt und empfunden werden. Die Satire haben namentlich die Römer gepflegt, mit Meisterschaft behandelten sie besonders Horaz, Persius und Juvenal. Die bedeutendsten deutschen Satiriker sind Sebastian Brant, Thomas Murner (beide im 15. und 16. Jahrh.), Johann Lauremberg (im 17. Jahrh. dichtete seine Scherzgedichte in niederdeutscher Sprache) und Gottlieb Wilhelm Rabener (18. Jahrh.). Rabener dichtete seine Satiren in Prosa.

Das Lehrgedicht nimmt seinen Stoff aus dem Gebiete der Moral und Lebensweisheit, der Wissenschaft und Kunst und stellt die Grundsätze und Lehren, die es vorträgt, in harmonischem Zusammenhange, mit objektiver Ruhe und poetischer Anschaulichkeit dar. Künstlerische Einheit, Objektivität und Anschaulichkeit sind unbedingte Erfordernisse, die metrische Form allein reicht nicht aus, dem spröden Stoffe poetische Gestalt zu geben; man müßte sonst auch die lateinischen Genusregeln zur Lehrdichtung rechnen. Auch das Lehrgedicht fand bei den Römern besondere Pflege; es seien hier nur die Georgika Vergils, „de rerum natura“ des Lucretius und die ars poetica des Horaz erwähnt. Ein treffliches mittelhochdeutsches Lehrgedicht ist der Winsbeke oder „Des Vaters Lehre“, in welchem ein Vater seinen Sohn in der ritterlichen Moral unterweist. Im achtzehnten Jahrhundert wandte sich namentlich Haller dem Lehrgedicht zu und gab in seinen Alpen Natur- und Menschenschilderung voll Wahrheit und Sprachgewalt. Man kann Hallers Alpen recht eigentlich ein didaktisches Epos nennen. Weniger gelungen ist sein Lehrgedicht über den Ursprung des Übels. Auch Goethe schrieb ein kurzes didaktisches Gedicht: Die Metamorphose der Pflanzen. Die gegenwärtige Dichtung hat sich von dem Lehrgedicht fast ganz abgewendet.

Die Epistel ist ein poetischer Brief; sie ist der Satire nahe verwandt, verständige Reflexion ebenso wie Humor, Spott und Laune knüpfen sich an die berichteten Tatsachen. Dabei tritt aber die Persönlichkeit des Dichters mehr in den Vordergrund als bei der Satire, und die Darstellung schweift daher oft auf das lyrische Gebiet hinüber. Berühmt sind die Episteln des Horaz, die im allgemeinen den Deutschen bei ihren Episteln als Vorbild vorschwebten. Wenig Gehalt haben die Episteln Klamer Schmidts (geb. 1746 in Halberstadt) und Gotters (geb. 1746 in Gotha), etwas gedankenreicher sind die Göckingks (geb. 1748 in Gröningen bei Halberstadt). Zwei treffliche Episteln in Hexametern verfaßte Goethe.

Anmerkung. Das Wort Satire stammt aus dem Lateinischen. Das lateinische satira, ältere Form satura (von dem Adjektiv satur) bezeichnete ein buntes Gemisch, ursprünglich von Früchten und Speisen (lanx oder esca satura); später wurde das Wort auch auf geistige Dinge übertragen und

bezeichnete ein Gedicht von bunt gemischtem Inhalt, das gewöhnlich auch als Ergötzlichkeit bei Volksfesten dramatisch aufgeführt wurde.

44. Die Fabel und Parabel.

Während Satire und Lehrgedicht sich an die gegebene Wirklichkeit halten, erfinden der Fabel- und Parabeldichter eine Begebenheit, um einen Gedanken, eine allgemeine Wahrheit anschaulich zum Ausdruck zu bringen. Die Fabel entlehnt diese Begebenheit gewöhnlich der Tierwelt oder der unbelebten Natur, die Parabel dem Leben der Menschen. Dabei muß aber immer die Fabel auf treuer Beobachtung des Tierlebens beruhen, und ebenso muß sich die Parabel innig an das Leben der Natur und der Menschen anschließen. Wollte ein Fabeldichter den kühnen Heldenmut des Schafes oder die Sanftmut des Wolfes preisen, so würde seine Darstellung unwahr, daher unpoetisch und fehlerhaft sein; schon der Horazische Fuchs, der Getreide frißt, wirkt störend. Berühmte Fabeldichter sind: der Grieche Äsop, der Römer Phädrus, der Franzose Lafontaine; in Deutschland: der Stricker, Ulrich Boner (14. Jahrh.), Luther, Burkard Waldis (16. Jahrh.), Gleim, Gellert, Pfeffel, Lichtwer, Lessing (18. Jahrh.), Emanuel Fröhlich (19. Jahrh.). Als selbständige Dichtungsgattung führte bei uns die Fabel Ulrich Boner ein, der um 1330 das älteste deutsche Fabelbuch, den „Edelstein", dichtete. Gellerts Fabeln zeichnen sich durch epische Fülle und durch den leichten, anmutigen Erzählungston aus, Lessings Fabeln verbinden epigrammatische Kürze mit tiefem Gehalt. Gleims, Gellerts, Pfeffels, Lichtwers Fabeln sind gereimt, Lessing griff zur Prosa. Fröhlichs Fabeln haben metrische Form, aber Lessingsche Kürze.

Die herrlichsten Parabeln, von wunderbarer poetischer und sittlicher Tiefe, sind die Gleichnisse Christi im Neuen Testament. In neuerer Zeit hat namentlich Herder die Parabel gepflegt; einige derselben nennt er ihrer mythischen Einkleidung wegen Paramythien, mythische Parabeln.

Anmerkung. Das Wort Fabel ist lateinischen (fabula, von fari reden), das Wort Parabel griechischen Ursprungs (παραβολή, d. i. Nebeneinanderstellung, von παραβάλλειν, nebeneinanderwerfen oder -stellen).

B. Die lyrische Dichtung.

45. Wesen und Gliederung der lyrischen Dichtung.

Die Epik schildert die sinnliche Außenwelt, die Lyrik das innere Seelenleben; wie die Epik objektive Poesie genannt werden kann, so läßt sich die Lyrik mit vollem Recht als die subjektive Poesie

bezeichnen. Das lyrische Gedicht quillt unmittelbar aus der Empfindung hervor, und nur der vermag ein lyrisches Gedicht zu schaffen, dessen Herz ganz voll von einer Empfindung ist. Wohl kann auch der Lyriker Ereignisse der Außenwelt darstellen, aber nur, indem er sie mit seiner Empfindung durchdringt, mit dem Feuer seines Geistes belebt; wohl spricht auch der Lyriker Tatsachen aus, aber es sind Tatsachen, die sich im Inneren seiner Seele vollziehen. Die Hauptforderungen, die an ein lyrisches Gedicht gestellt werden, sind Einheit, Wahrheit und Einfachheit. Wie das Epos Einheit der Handlung, so verlangt das lyrische Gedicht Einheit der Stimmung. Wird in dem Gedichte nicht eine einheitliche Stimmung festgehalten, so verliert es das künstlerische Gepräge; rohe, rasch wechselnde Gefühlsausbrüche sind keine lyrischen Gedichte. Gerade in der Einheit der Stimmung tritt die Herrschaft des Geistes auch über die leidenschaftliche Gewalt des Gefühles zutage, und diese souveräne Freiheit des Geistes, die siegend über die mächtig hervorbrechende Glut der Empfindung emporsteigt, gibt dem Ausdrucke des Gefühls künstlerische Gestalt. Wahrheit muß das lyrische Gedicht haben, d. h. der Dichter muß die Empfindung, die er ausspricht, auch wirklich haben, er darf sie nicht erst durch Überlegung künstlich erzeugen, und ferner darf die Empfindung nicht in krankhafte Empfindelei ausarten, sondern sie muß ein Ausdruck gesunder Natur sein. Die Forderungen der Einheit und Wahrheit bringen von selbst die der Einfachheit mit sich; denn es ist schwer, die Einheit der Stimmung oder die natürliche Gewalt der Empfindung durch ein weit ausgesponnenes Gedicht festzuhalten; ebenso vernichtet die Künstelei in der Form den Eindruck des Gedichtes, die Stimmung verflüchtigt sich, das Ganze erscheint unwahr. Die lyrischen Gedichte sind daher weit kürzer, als die epischen, welche die Einheit der Handlung auch in einem langen Verlaufe der Erzählung festhalten können. Goethes einstrophiges Gedicht: „Über allen Gipfeln ist Ruh" erscheint als die Krone aller Lyrik.

Man unterscheidet von der rein lyrischen Darstellung, die man auch die Lyrik des Gefühls nennen kann, die Lyrik der Anschauung oder die objektive Lyrik und die Lyrik des Verstandes oder die Gedankenlyrik. Die Lyrik der Anschauung zeigt sich da, wo der Dichter das ihn umgebende Leben nach seinem ganzen Gehalte mit der Empfindung zu ergreifen und so zum Träger desselben zu werden sucht, oder wo er die Gegenstände der Außenwelt in ihrer Beziehung zu seinem Inneren zu schildern sucht. Bringt der Lyriker in seinem Gedichte eine allgemeine Idee, die aus der Empfindung hervorwächst und wieder Empfindung weckt, zum Ausdruck oder stellt er einen solchen allgemeinen Gedanken in knapper, einfacher Form dar, so bewegt er sich auf dem Gebiete der Gedankenlyrik. Die Lyrik des Gefühls bedient sich der einfachen Form des Liedes; zur Lyrik der Anschauung gehören die Ode

und Elegie, sowie der Leich; zur Gedankenlyrik das philosophische Gedicht und der Spruch.

Anmerkung. Die Lyrik hat ihren Namen von gr. λύρα, d. i. Leier, einem Saiteninstrumente zur Begleitung der Gesänge. Schon der Name weist auf innige Verbindung mit der Musik hin; das Lied entfaltet sein eigenstes Leben erst, wenn es gesungen wird. Daher nannten unsere Vorfahren die Lyrik Sang, und die Minnesinger schufen zu ihren Liedern immer auch die Weisen, nach denen sie gesungen wurden. Von einem bloß gesprochenen Liede haben wir nicht den vollen Genuß, erst wenn wir es gesungen hören, und zwar in einer Komposition, die dem Geiste des Liedes vollkommen gerecht wird, empfinden wir die ganze Schönheit desselben. Zahlreiche Lieder Goethes, Heines, Eichendorffs, Wilhelm Müllers können wir jetzt kaum noch von der Schubertschen oder Schumannschen Komposition trennen. Es sei hier nur an Eichendorffs Gedicht Frühlingsnacht erinnert, das erst in Robert Schumanns herrlicher Komposition seinen unvergleichlichen Zauber entfaltet. Wie die Epik die plastische, so ist daher die Lyrik die musikalische Poesie.

Die Lyrik des Gefühls.

46. Das Lied.

Das Lied ist ein lyrisches Gedicht, das in gereimten Strophen abgefaßt ist; es bewegt sich in leichter und einfacher Sprache und besingt die Natur und ihre Schönheiten, die Freuden des geselligen Lebens, Liebe und Freundschaft u. ähnl. Oft entnimmt es seinen Stoff der Lebensweise bestimmter Berufsarten, wie in den Jäger-, Hirten-, Soldaten-, Bergmanns-, Studentenliedern u. a. Zur höchsten Blüte gelangt die Lyrik im Liebesliede, auch das Trinklied und Gesellschaftslied hat reiche Pflege gefunden. Lange Perioden sind dem Tone des Liedes nicht angemessen; es bewegt sich in kurzen Sätzen, ebenso muß das Versmaß ein einfaches sein. Wohllaut und Kraft der Reime, Anmut und Leichtigkeit im Bau der Verse gereichen dem Liede zu besonderer Zierde.

Der größte Liederdichter des deutschen Mittelalters war Walter von der Vogelweide, der größte Lyriker der Neuzeit Goethe. In reichster Fülle, die antike Lyrik und auch den altdeutschen Minnesang überstrahlend, entfaltete sich die deutsche Lyrik im vorigen Jahrhundert. Nächst Goethe ist Heinrich Heine zu nennen, und neben diesem ragen Eichendorff, Lenau, Wilhelm Müller, Uhland, Rückert, Emanuel Geibel, Martin Greif, Gottfried Keller, Ferdinand Avenarius, Detlev von Liliencron, Gustav Falke u. a. durch Tiefe des Gemüts und Anmut der Sprache hervor.

Die Lyrik der Anschauung.

47. Die Ode und die Elegie.

Die Ode (gr. ᾠδή, d. i. Gesang) stellt Ereignisse von allgemein nationalem oder allgemein menschlichem Interesse dar, sie bleibt aber

nicht bei der bloßen Wirklichkeit stehen, sondern erhöht (idealisiert) sie oder wählt sich einen Gegenstand, der an sich schon das Alltägliche überragt, und preist in Bewunderung und Begeisterung das über die Wirklichkeit Erhöhte oder das, was über seine Umgebung hoch emporragt oder außerhalb der sinnlichen Wirklichkeit liegt. So besingt sie gewaltige Naturerscheinungen, hervorragende Personen, z. B.: Fürsten, Staatsmänner, Männer der Wissenschaft und Kunst, weltgeschichtliche Größen, oder sie erhebt sich zum Preise Gottes. Edle, erhabene Sprache und schwungvolle Rhythmen sind dem Stile der Ode besonders angemessen. Der Odendichter muß sich vor allem vor Übertreibung und Unwahrheit, vor gezwungenen und geschraubten Wendungen und vor leerem Wortgepränge hüten. Je mehr der Gegenstand, den der Odendichter besingt, an sich schon über die gemeine Wirklichkeit emporragt, um so natürlicher und wahrer wird der Ausdruck der Begeisterung und um so schöner die Ode sein. Daher sind die hebräischen Psalmen Oden von so großartiger Gewalt, weil sie Gott und göttliche Dinge besingen. Daher sind die Siegeslieder und Lobgesänge Pindars von so hinreißendem Schwunge, weil sie in innigster Beziehung zu der Religion und dem gesamten Staatsleben des ganzen griechischen Volkes stehen. In ähnlicher Weise befriedigen unser Gefühl Klopstocks Oden, die in stürmisch bewegter Begeisterung vorwiegend Gott und die Offenbarung der Gottheit in Natur und Geschichte preisen. Klopstocks Frühlingsfeier, Zürchersee u. a. müssen als Meisterwerke des Odenstils bezeichnet werden. — Unterarten der Ode sind die Hymne und die Dithyrambe. Hymnen nennt man Oden von freiester und kühnster rhythmischer Form, wie z. B. die Gesänge Pindars, die der religiösen Begeisterung Ausdruck verleihen, während die Dithyrambe gleichfalls in ungebändigter rhythmischer Freiheit die irdische Beseligung in trunkener Wonne preist. Eine Dithyrambe ist Schillers Gedicht: „Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter, nimmer allein."

Die Elegie (gr. ἐλεγεία, von ἔλεγος, Klagelied) hat sich unmittelbar aus der Epik entwickelt[1]); das Staatsleben, die inneren und äußeren Kämpfe waren der tatsächliche Grund, auf dem diese Gesänge erwuchsen. Die Elegie sprach nicht die Gefühle des einzelnen, sondern die der Gesamtheit aus. Das Wort Elegion bezeichnete bei den Griechen ursprünglich wohl nur die metrische Form, den Pentameter oder die Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter. Die Form des Distichons führte von selbst zu jenem reflektierenden Zuge, den wir als das Charakteristische der Elegie empfinden. Der Inhalt war ursprünglich politisch oder kriegerisch, z. B. bei Solon und Theognis, Kallinos und Tyrtäos; erst Mimnermos besang persön-

1) Noch Solon nannte seine Elegien ἔπη.

liche Ereignisse, gewöhnlich schmerzlicher Art, seine Elegien brachten wehmütige Empfindungen zum Ausdruck; einzelne Elegien des Simonides sind wirkliche Trauergesänge, welche Tote beklagen, andere Dichter dagegen besangen in elegischer Form Liebe und Wein. So ist der Inhalt außerordentlich wechselnd, Schmerz und Unglück kann ebenso wie Liebe und Glück die Grundstimmung der Elegie sein. Zu hoher Blüte gelangte die Elegie namentlich bei den Römern; in der Elegie hat sich die römische Dichtung am glänzendsten über die bloße Nachahmung der griechischen Dichtung erhoben, und die Elegien des Ovid, Tibull, Properz und Catull sind, abgesehen von gelehrter Trockenheit und gehäufter Anspielung, die zuweilen stört, zum großen Teil von echt dichterischem Geist beseelt.[1]

Aus dem Gesagten leuchtet ein, daß man die Elegie nicht bloß als einen Erguß wehmütiger Empfindung betrachten kann; sie ist vielmehr eine ruhig bewegte, lyrische Betrachtung, die sich an irgendein persönliches Erlebnis schmerzlicher oder fröhlicher Art oder an Ereignisse von allgemeinerer Natur anknüpft; gewöhnlich ist sie in Distichen abgefaßt, doch haben deutsche Dichter auch andere Formen, z. B. gereimte Strophen, die Kanzone, die Terzine, mit Glück für sie verwendet. Die vollendetste deutsche Elegie, ein unvergleichliches Meisterwerk, ist der Spaziergang von Schiller.[2]) Andere gute deutsche Elegien dichteten: Hölderlin (z. B.: Der Wanderer), Hölty (z. B.: Elegie auf ein Landmädchen), Haller (Trauerode beim Absterben seiner geliebten Mariane), Novalis (Sehnsucht nach dem Tode), Chamisso (Das Schloß Boncourt), Freiligrath (Die Bilderbibel), Goethe (römische Elegien) usw. In seinen römischen Elegien hat Goethe zweifellos seine römischen Vorbilder übertroffen; auf der reinsten Höhe der Kunst stehen aber besonders seine Elegien: Alexis und Dora, der neue Pausias und sein Blumenmädchen und Euphrosyne; in ihnen leuchtet die Sonne Homers.

48. Der Leich.

Den Leich (von gotisch laiks, d. i. Spiel, Tanz) kannte nur die Lyrik des Mittelalters. Er bestand aus einer unbestimmten Zahl gereimter, ungleichartiger Strophen, von denen sich jede in zwei gleiche Teile gliederte; ursprünglich waren die Leiche religiösen Inhaltes, wahrscheinlich waren sie Opfertanzlieder aus heidnischer Vor-

1) Für höhere Lehranstalten bietet Volz, Die römische Elegie, eine im allgemeinen treffliche Auswahl. Möchte dieses Buch dazu beitragen, daß die römische Elegie überall die Berücksichtigung fände, die sie in der Tat so sehr verdient.

2) Wilhelm Wackernagel nennt ihn das Meisterstück, nicht bloß der deutschen, sondern aller Elegie überhaupt.

zeit. Der Leich, den Walter von der Vogelweide dichtete (Got, dîner Trinitâte usw.), preist Gottes Dreieinigkeit und schließt in diesen Preis das Lob der Maria ein. Neben den geistlichen Leichen wurden aber auch solche weltlichen Inhalts gedichtet, wie z. B. die des Tannhäusers. Der Leich wurde von vielen gemeinsam gesungen, war also Chorgesang, während das Lied im Mittelalter gewöhnlich von einem einzelnen vorgetragen wurde. Mit Recht hat man daher den Leich mit den Chorliedern der Dorier verglichen. Die neuere Zeit hat die Form des Leiches nicht gepflegt.

Die Gedankenlyrik.

49. Das philosophische Gedicht.

Wenn der Dichter in seinem Gesange eine allgemeine Idee darstellt, nicht als Abstraktion des Verstandes, sondern als einen Gewinn, den er dem Leben abgerungen, als eine Wahrheit, die aus der Tiefe seiner Empfindung quillt, so entsteht das philosophische Gedicht. Mag er die Idee in einzelne Gleichnisse und Bilder auflösen, oder umgekehrt aus einzelnen Lebenserfahrungen und Bildern zur Idee aufsteigen, immer muß die Phantasie den Gedanken Leben und anschauliche Fülle leihen, wenn die Gedankenlyrik nicht zur trockenen Didaktik herabsinken soll. Die Elegie streift häufig in das Gebiet der Gedankenlyrik hinüber. Der Meister in der philosophischen Dichtung ist Schiller; seine Gedichte: Resignation, die Künstler, Lied an die Freude, die Ideale, das Ideal und das Leben, die Macht des Gesanges, das Glück, der Genius, der Tanz, Poesie des Lebens u. a. sind solche Gedankendichtungen, in denen er von keinem anderen erreicht wird.

50. Der Spruch und das Epigramm.

Die kürzeste Form der Gedankendichtung ist der Spruch. Unter Sprüchen versteht man kurze, gewöhnlich gereimte Sätze, die eine Lebenserfahrung, eine Regel der Lebensklugheit und der Weisheit oder sonst eine allgemeine Wahrheit enthalten. Die berühmteste Spruchdichtung des Mittelalters war Freidanks Bescheidenheit (d. i. etwa so viel wie Lebensweisheit). Goethe nannte seine zahlreichen Sprüche zahme Xenien; Rückert gab seine Spruchweisheit in dem Werke: Weisheit des Brahmanen.

Das Epigramm (gr. ἐπίγραμμα, d. i. Aufschrift, Inschrift auf Denkmälern, Weihgeschenken usw.) oder Sinngedicht ist ein Spruch, in dem, nach Lessings Erklärung, „Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgendeinen einzelnen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um sie mit eins zu befriedigen“. Die Schlußwendung ist gewöhnlich eine überraschende; daher kleiden

sich Witz und Spott gern in diese Form. Der berühmteste römische Epigrammatiker war Martial, der bedeutendste deutsche ist Friedrich von Logau. Auch Lessing verfaßte eine große Zahl trefflicher Epigramme. Goethe dichtete die venetianischen Epigramme und im Verein mit Schiller die Xenien (d. i. Gastgeschenke). — Eine eigenartige deutsche Form des Epigrammes ist die Priamel (lat. praeambulum, d. i. Vorspiel, Vorbereitung); diese Form besteht darin, daß eine Reihe von Subjekten in der letzten Zeile ein gemeinsames Prädikat erhält, oder daß eine Reihe von Vordersätzen in der letzten Zeile durch einen gemeinsamen Nachsatz zusammengefaßt wird. Die Form hat etwas Rätselartiges.

Beispiel:

Wer einen Raben will baden weiß
Und darauf legt seinen ganzen Fleiß,
Und an der Sonne Schnee will dörrn
Und allen Wind in einen Kasten sperrn
Und Unglück will tragen feil
Und Narren binden an ein Seil
Und einen Kahlen will beschern —
Der tut auch unnütze Arbeit gern.

oder in kunstvollerer Form:

Wenn ausgesucht vollkommen lebte hier ein Held,
Schön von Gestalt, an Tugend reich vor aller Welt,
Freigebig, treu und stet in seinen Worten;
Er könnte schreiben, lesen, dichten, Saitenspiel,
Birschen, jagen, kämpfen, schießen nach dem Ziel
Und wär' in Waffen gut an allen Orten,
Verständ' die Zauberbücher er
Und auch die Kunst der Grammatik gar wohl;
Wenn des Gesangs er mächtig wär'
Und schöner Lieder, süßer Weisen voll;
Und könnte schleudern er den Stein
Wohl zwölf Schuh lang vor allen den Gesellen
Und legte solche Kraft darein,
Daß einen wilden Bären er könnt' fällen;
Und grüßten ihn mit holdem Blick wohl alle Frau'n der Welt,
Hätt' er der sieben Künste Hort,
Weise und Wort,
Das wär' an ihm verloren ganz, besäße er kein Geld.

(Meister Boppe.)

C. Die dramatische Dichtung.

51. Begriff und Gliederung der dramatischen Dichtung.

Von allen Kunstformen der Dichtung hat sich das Drama zuletzt entwickelt; immer sehen wir in einem Volke die dramatische Dichtung sich erst dann entfalten, wenn Epik und Lyrik bereits eine

ausgedehnte Pflege gefunden hatten. Erst nach Homer und Alkäos schufen Äschylus und Sophokles ihre Werke; erst nach dem Nibelungenlied und dem Minnesang erblühten in Deutschland dramatische Versuche. Aus der Verschmelzung von Epik und Lyrik erwuchs das Drama; das Drama ist objektiv, weil es Handlungen darstellt, es ist subjektiv, weil es die tiefste Innerlichkeit des Gemüts in den handelnden Charakteren zum Ausdruck bringt. Aber obwohl das Drama Handlungen darstellt, obwohl es oft seinen Stoff der epischen Dichtung, dem Heldengedicht oder der Sage entnimmt, besteht doch ein durchgreifender Unterschied zwischen Epos und Drama. Während die epische Poesie nämlich Begebenheiten und Helden schildert, wie sie nebeneinander stehen, stellt die dramatische Dichtung Handlungen und Charaktere dar, wie sie durcheinander werden. Ebenso scharf scheidet sich die dramatische Dichtung von der lyrischen, und eine Seelenbewegung, die den Stoff für ein lyrisches Gedicht abgibt, ist noch nicht dramatisch. „Dramatisch", sagt Gustav Freytag, „sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Tun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Tun aufgeregt werden; also die inneren Prozesse, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft aus dem tiefen Gemüt nach der Außenwelt und das Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Außenwelt in das Innere des Gemüts; also das Werden einer Aktion und ihre Folgen auf das Gemüt. Nicht dramatisch ist die Aktion an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich. Nicht die Darstellung einer Leidenschaft an sich, sondern der Leidenschaft, welche zu einem Tun leitet, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst; nicht die Darstellung einer Begebenheit an sich, sondern ihrer Reflexe auf die Menschenseele ist Aufgabe der dramatischen Kunst. Ausführung leidenschaftlicher Seelenbewegungen als solcher ist Sache der Lyrik, Schilderung fesselnder Begebenheiten ist Aufgabe des Epos." (Technik d. Dramas S. 16.) Das Drama ist also, in der Kürze gesagt, „die Darstellung des Lebens in seiner werdenden Selbstgestaltung".

Die Reihe der Vorgänge, aus denen die ganze Handlung des Dramas sich zusammensetzt, nennt man die Fabel des Stückes. Diese Vorgänge sind entweder ernster oder heiterer Natur. Das ernste, erhabene Drama, in dem der Held der Handlung in dem Kampfe gegen die in einer höheren Weltordnung waltende Notwendigkeit oder gegen die Macht der äußeren Verhältnisse als Opfer einer großen Idee unterliegt, nennt man Tragödie; das heitere Drama, das die lustigen Verwickelungen des irdischen Lebens und Treibens darstellt, heißt Komödie oder Lustspiel. In der Mitte zwischen

beiden steht das Schauspiel, dem auch, wie der Tragödie, eine ernste Handlung zugrunde liegt, die aber nicht mit dem Untergange, sondern mit dem Siege des Helden endigt.

52. Bau des Dramas.

Schon Aristoteles forderte von dem Drama Einheit der Handlung[1]); dieses Gesetz darf aber nicht so verstanden werden, als ob nur ein einzelner Vorfall dargestellt werden dürfe, sondern es verlangt vielmehr, daß das ganze Gefüge der Handlung, so mannigfaltig auch die einzelnen Vorfälle sein mögen, aufs innigste durch einen einheitlichen Grundgedanken, durch eine leitende Idee, die das letzte Ziel der Handlung bildet, zusammengehalten wird. Man kann daher statt Einheit der Handlung, um Irrtum zu vermeiden, auch sagen Einheit der Idee, wie Carriere vorgeschlagen hat. Durch die Einheit der Idee werden die Begebenheiten aufs innigste ineinandergeschlungen; jeder einzelne Vorfall muß das letzte Ziel der Handlung im Auge haben. Wie die dramatische Einheit zu erreichen ist, das können wir namentlich an Sophokles, Shakespeare und Schiller lernen. Euripides hat sie ganz vernachlässigt, von Shakespeare sind die historischen Dramen aus der englischen Geschichte nicht mit zu diesen Mustern zu rechnen, da sie, mit Ausnahme Richards III., mehr eine epische als eine dramatische Einheit zeigen. Ferner muß die Handlung wahrscheinlich sein, sie muß weiter Wichtigkeit und Größe haben und muß endlich alles, was zum Verständnis nötig ist, in starker Bewegung der Charaktere und in fortlaufender Steigerung der Wirkungen darstellen.

Das Drama gliedert sich in Akte (Aufzüge) und Szenen (Auftritte). Akt wie Szene müssen beide einen wohlgegliederten Bau haben. Jeder Akt muß einen Höhepunkt, eine reich ausgeführte Szene haben, um den sich der Verlauf der Handlung gruppiert; ebenso muß jede Szene in Eingang, Höhepunkt und Schluß zerfallen; der Dialog muß in fortwährender Steigerung der Wirkungen verlaufen und vom Höhepunkte aus rasch zum Schlusse eilen. Bei ausgeführten Szenen wird am Schlusse der Inhalt gewöhnlich in einen kurzen,

---

1) Von der Einheit des Ortes spricht Aristoteles gar nicht, bezüglich der Einheit der Zeit stellt er gleichfalls keine Regel auf, er sagt nur, daß die Handlung des Dramas sich möglichst innerhalb eines Sonnenumlaufs vollziehe. Mit Recht hat man daher die Einheit des Ortes und der Zeit, welche die französischen Dramatiker forderten, als unnötige, ja der vollen Kunstentfaltung hinderliche Beschränkungen aufgegeben. Goethe bezeichnete sie als lästige Fesseln der Einbildungskraft, die Einheit des Ortes erschien ihm kerkermäßig ängstlich. Auch die Einheit der Handlung wurde von den französischen Klassikern in pedantischem und die Entwickelung der dramatischen Kunst hemmendem Sinne aufgefaßt.

inhaltreichen Satz zusammengefaßt. In der Regel gliedert sich das Drama in fünf Akte. Der erste Akt enthält die Exposition oder Einleitung; diese gibt die Bedingungen und Anfänge der Handlung, versetzt uns in die dramatische Stimmung und spannt am Schlusse das Interesse durch Steigerung der Handlung. Der zweite Akt enthält die Steigerung; der Knoten der Verwickelung wird enger geschürzt, die Handlung in einer oder mehreren Stufen weiter geführt. Der dritte Akt ist der Mittelpunkt des Dramas, er enthält den Höhepunkt, die Konflikte werden auf die Spitze getrieben, die Spannung ist aufs höchste gesteigert. So liegt z. B. im Tell der Höhepunkt in der Apfelschußszene, in Maria Stuart in der Gartenszene usw. Nach dem Höhepunkt beginnt die sinkende Handlung; der vierte Akt enthält die Peripetie oder Umkehr, durch einen Umschwung in der Handlung treibt der Konflikt immer mehr einem verhängnisvollen Ausgange zu. In Maria Stuart z. B. liegt dieser Umschwung in Leicesters Verrat. Im fünften Akte folgt nun die Katastrophe (d. i. Schlußwendung), der Schluß der Tragödie. Sie bildet das letzte Glied der fallenden Handlung und stellt den Untergang des Helden dar.[1])

53. Die Tragödie.

Die Tragödie ist die höchste Form des Dramas. Aristoteles sagt, daß die Tragödie die Darstellung einer bedeutenden und in sich abgeschlossenen Handlung sei, die sich in unmittelbarer Wirksamkeit und Rede der handelnden Charaktere vollziehe und durch Mitleid und Furcht eine Reinigung solcher Gemütsstimmungen herbeiführe. (Poet. 6.) Unter Reinigung versteht er eine Versöhnung der Gewalten, die sich im Herzen der Menschen bekämpfen, eine Ausgleichung der Leidenschaften. In der Tragödie wird der Ernst und zugleich der tiefste Gehalt des Lebens in kunstvoller Darstellung verkörpert; das Schicksal, dem der Held unterliegt, ist nicht ein blindes Verhängnis (wie in den sogenannten Schicksalstragödien, die uns nicht befriedigen), sondern eine höhere Notwendigkeit, die wir

---

1) Zwei geistvolle Dramatiker der neueren Zeit, Gustav Freytag und Rudolf Gottschall, haben unabhängig voneinander den Bau des Dramas in dieser Weise dargestellt, so daß sie in den Hauptpunkten übereinstimmen. Nur das erregende und tragische Moment, von dem Freytag spricht, erkennt Gottschall nicht an. Abgesehen von diesem Streitpunkte ist in den Theorien dieser beiden Dramatiker etwas Bleibendes geschaffen, das von der Schule nicht unbeachtet gelassen werden darf. Mit großer Freude ist daher eine Abhandlung von Hermann Unbescheid zu begrüßen: „Beitrag zur Behandlung der dramatischen Lektüre“ (Berlin, Weidmann), die auf Grund der gewonnenen Einsicht in den Bau des Dramas ausführt, wie die dramatische Lektüre fruchtbringend gestaltet werden könne.

als sittliche Weltordnung, als Ausdruck des göttlichen Willens bezeichnen. Erst wenn der menschliche Wille eins ist mit dem göttlichen, ist er wahrhaft frei; bloße Willkür, nicht Freiheit ist es, wenn der menschliche Wille gegen den göttlichen, gegen die sittliche Weltordnung anstrebt. Nur wenn in der Tragödie durch den Ausgang dieser Widerspruch wirklich gelöst wird, tritt jene Beschwichtigung des Gemüts ein, die bisher alle Ästhetiker als das letzte Ziel der Tragödie bezeichnet haben. Die größten tragischen Dichter der Griechen waren Äschylus, Sophokles und Euripides. In England brachte Shakespeare (1564—1616) die Tragödie zur höchsten Entfaltung. Shakespeare und die Griechen waren die Lehrmeister der Deutschen. Die erste deutsche Tragödie im Sinne dieser neuen Auffassung war Lessings Emilia Galotti. Goethes Clavigo, Egmont, Faust, Götz von Berlichingen, natürliche Tochter, Tasso sind Tragödien vom tiefsten Gehalt und von zum Teil unübertrefflicher Schönheit des Ausdrucks. An eigentlich dramatischer Kraft wird er aber von Schiller überragt, der in den Räubern, in Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina das Dramatische zu höchster Entfaltung brachte.

Anmerkung 1. Das Wort Tragödie, gr. τραγῳδία, ist entstanden aus τράγος, der Bock, und ᾠδή, der Gesang. Es bezeichnete ursprünglich den Opfergesang, der bei dem Dionysosfeste zu Ehren des Bacchus angestimmt wurde. Die Sänger traten nämlich bei diesem als Satyrn, in Bocksfelle gehüllt, auf. Im Deutschen übersetzt man das Wort gewöhnlich mit Trauerspiel.

Anmerkung 2. In feinsinniger Weise erörtert Wilh. Wackernagel das Wesen der Tragödie. „Die gemeinsame Idee", sagt er, „auf der alle tragischen Dichtungen beruhen, der große tragische Grundgedanke ist die Überzeugung von der Unzulänglichkeit alles menschlichen Dichtens und Trachtens gegenüber der göttlichen Weltordnung; ist die Erfahrung, daß der Wurm der Gebrechlichkeit, welcher der Menschheit innewohnt, sie immer und immer hinaustreibe über die Schranken des Rechten; daß aber ebendieselbe Gebrechlichkeit sie alsbald auch zu Falle bringe vor dem ewig unverrückbaren Maße, das in der Allmacht und Weisheit und Gerechtigkeit Gottes liegt . . . Die tragische Anschauung gleicht der Lanze des Peleus, die verwundet, aber auch die Wunden selbst wieder heilt. Denn die Überzeugung von der Gebrechlichkeit alles menschlichen Tuns und Treibens gewahrt ja zugleich dieser gegenüber und hoch über ihr die unwandelbare Weltordnung: deren Gesetze sind es, vor denen die gesetzlosen Bestrebungen des einzelnen Menschen erliegen; mag da nun das Herz nach heidnischer Weise in jener leitenden Allmacht ein unerbittliches Schicksal erblicken, das auch den Schuldlosen endlich in das Verderben der Schuld und der Strafe hineinreißt; oder mag es vom höheren Standpunkte des Christentums in der Allmacht auch die Allweisheit und die Allgüte erkennen: immer wird es sich in Gehorsam beugen, und mit diesem Gehorsam hat der Schmerz alsbald auch die Beruhigung, und der Streit des Gefühls gegen die angeschaute Wirklichkeit seine Aussöhnung gefunden." (Poetik S. 206.)

54. Die Komödie.

In der Komödie steht dem Tun und Treiben der Menschenwelt nicht die sittliche Weltordnung, die göttliche Weisheit und Gerechtigkeit gegenüber, sondern das, was die Menschen selbst untereinander als gesellschaftliche Ordnung festgesetzt haben. Die Widersprüche und Verkehrtheiten des Lebens erscheinen hier nicht als schmerzliche Angriffe auf unser sittliches Gefühl oder als quälende Rätsel für unseren Verstand, sondern sie werden in einem tiefer gelegenen Gebiet als lächerliche Ungereimtheiten dargestellt; an Stelle des Ernstes und der Wehmut treten Laune, Witz und Spott, das Leben wird unter dem Gesichtspunkte des Scherzes aufgefaßt. Die edlere und höhere Form der Komödie nennen wir Lustspiel, die niedrigere Form derselben Posse.

Die größten griechischen Lustspieldichter waren Aristophanes und Menander, die bedeutendsten römischen Plautus und Terenz. Der Tragödiendichter Shakespeare war zugleich ein Lustspieldichter ersten Ranges; in Frankreich zeichnete sich besonders Molière als Komödiendichter aus. Gute deutsche Lustspiele sind Lessings Minna von Barnhelm, Kleists Zerbrochener Krug, Gustav Freytags Journalisten, Gutzkows Zopf und Schwert, Gottschalls Pitt und Fox u. a. Kotzebues Lustspiele sind zum Teil sittlich sehr locker; Roderich Benedix dagegen schrieb eine große Anzahl anziehender und dabei sittlich untadelhafter Lustspiele, die von unverständigen Kritikern gewöhnlich als hausbacken und spießbürgerlich verworfen werden.

55. Das Schauspiel.

Das Schauspiel steht hinsichtlich des Stiles mit der Tragödie auf gleicher Stufe; es unterscheidet sich von ihr nur dadurch, daß es den Helden über die feindlichen Gewalten, die sich ihm entgegenstellen, triumphieren läßt. Man kann daher das Schauspiel auch eine Tragödie mit gutem Ausgang nennen. Als Beispiele dieser Gattung seien hier nur Goethes Iphigenie und Schillers Tell genannt, zwei unsterbliche Meisterwerke deutscher Dichtung.

